في نقد الشعر العربي المعاصر

دراسة جماليـة

د. رمضان الصباغ

الطبعة الأولى
٢٠٠٢ م

النـاشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

في نقد الشعر العربي المعاصر

دراسة جمالية

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــــوان: بلوك ٣ ش ملك حفني قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : فى نقد الشعر العربى المعاصر .. دراسة جمالية
المؤلـــــف: د. رمضان الصباغ
رقـم الإيـداع: ١٥١ / ٢٠٠١
الترقيم الدولى: 18 - 23- 327 – 977

إهـــــــــداء

إلى روح

تيمور الملّوانى

الذى رحل فى ريعان الشباب

وكان رمزاً للشموخ

والنقاء .

رمضان الصباغ

مقدمة

عندما انفجر عمود الشعر، لم تكن المعضلة الأساسية تتعلق بالشكل فحسب، بل كان يتضافر معها المضمون، إذ أنه فى تلك الفترة كانت الثورة الاجتماعية، والتغيرات السياسية والاقتصادية مع نهوض قوى التحرر الوطنى، قد عمت العالم الثالث بصفة عامة، والعالم العربى على وجه الخصوص. فجاء التغيير تعبيرا عن هذه الثورة شكلا ومضمونا.

وفى هذا الإطار كانت قوى التقدم والثورة على المستويين العام، ومستوى الشعر، تصارع قوى التخلف والتمسك بآراء السلف، وليس فى الإمكان أبدع مما كان. وكانت المعركة على أشدها، ولم تستطع القوى السلفية جذب قوى التقدم أو إيقافها لأن الثورة كانت أصيلة ولها مبرراتها على المستويين العام والخاص، السياسى والاجتماعى والاقتصادى من جهة، والشعرى والفنى من جهة أخرى.

ولم تقف الثورة على الشكل عند تهشيم العمود الشعرى واستبداله بالتفعيلة كوحدة بدلا من البحر الخليلى، ولم تتوقف موسيقى الشعر على الموسيقى المنبعثة من الوزن والقافية، بل اتسع المجال، ودخلت إلى الشعر تقنيات فنية جديدة تجاوزت مجرد التفعيلة، وصارت موسيقى الشعر وإيقاعه أكثر تعقيدا، وأبعد عمقا. فمن التفعيلة الواحدة فى القصيدة إلى توزيع التفعيلات فى القصيدة على مستوى المقاطع (تتغير التفعيلة مع تغير المقطع) وفق نظام تفرضه التجربة الشعورية فى القصيدة، ودخل التكرار كعنصر جمالى فى الإيقاع. والبنية الدرامية للقصيدة، وكذلك التضمين الذى صار بمثابة الصدمة، أو النشاز أحيانا (فى حالة التضمين من لغة أخرى، أو من قصيدة على بحر مغاير لبحر التفعيلة المستعملة فى القصيدة) كما شارك فى تعميق دراما القصيدة. وجاء التدوير

ليكون ثورة جامحة على البحور الخليلية والقوافى، وليؤسس قصيدة مختلفة تماماً عن القصيدة التقليدية.

لقد كان التغير عميقاً، وجذرياً، حتى أنه اجتاح المفاهيم الأساسية للشعر في القصيدة التقليدية.

وبناءً على ذلك جاء هذا الكتاب ليناقش ويعرض الأسس التى قامت عليها القصيدة الحديثة والمباينة للقصيدة التقليدية.

لقد تطور مفهوم الشعر منذ العصور القديمة إلى الآن، وتغير تغيراً كبيرا. فإذا كان الشعر سواء فى العالم العربى أو فى اليونان محدوداً بحدود نشأته الأولى، حيث تطوّر عن السجع الذى كان صنيعة الكهاّن، وكان الشاعر يوصف بأنه ساحر، كما كان منشدًا. كان الشاعر إبن النشأة الأولى مغنياً وممثّلا وساحراً يأخذ بالألباب عن طريق إلقائه، وانتقائه لكلماته. وكان فى نفس الوقت يلعب دوراً جوهرياً فى حياة القبيلة أو المجتمع الذى يعيش فى كنفه. وتقلب بين دور التابع والأجير للملوك والأمراء والأثرياء، وبين دور الحكيم، والمعبّر عن آمال قومه، والصعلوك الذى يعيش حياته دونما ضوابط، ولا يخضع لقوانين. كان قويًا وضعيفًا، متزلفاً ومرهوب الجانب فى نفس الوقت.

ولقد عانى الشعراء الكثير من المفكرين والفلاسفة ورجال الدين والسياسة، وذلك لأن الشاعر كان حالة خاصة يمكنه أن يقلب - إذا أراد - حياة المجتمع رأساً على عقب. كان بوسعه أن يغيّر، أن يرفع ويخفض .. كان يحمل تاريخ القوم، ويمثل مستوى تحضرهم، كان محرضهم على الغزو، وداعية السلام، والحكيم، والمسليّ والمرفّه عن الكبار والعظماء، كان ثريا وفقيرا، صعلوكا وأميرا، وكان الوحيد القادر على الإنسراب بين الطبقات ذات الحواجز الصلدة، والقوانين الصارمة، كان صانعاً وموهوباً، يملك كل شئ، ولا يلوى على شئ.

ولذا عانى الشعراء الكثير من المفكرين والساسة، فقد كان أصحاب الرأى جميعاً يحاولون أن يسيطروا عليهم، أن يضبطوهم على إيقاع الدولة أو القبيلة، وكان رجال الدين والكهنة يخشونهم، ولذا عملوا كثيرا للدسّ لهم عند الحكام، وحاولوا تكبيلهم وتقييدهم، ووضع الأطر، والدوائر التى يتحركون فيها. واتهموا بالجنون، وبالكهانة، وساير بعض الشعراء هذا الاتهام على أساس أنه لا يضعهم تحت طائلة القانون - الذى صنع خصيصا ليكون عقابيا بالنسبة لهم - أو لكى يفلتوا من سطوة رجال الدين والحكام والمنظّرين الأخلاقيين.. لقد كان الشاعر يلبس أحيانا

مسوح الساحر، فيرتدى عند الهجاء ملابس توحى بالرهبة فى نفوس مستمعيه، وكان المستمعون يرون كلامه سحراً، وكان ذلك ذا تأثير كبير على قومه.

فى اليونان كان الشاعر ممثلا لضمير القوم، وكان مع المثّال، يحفظ تاريخ قومه ويسجله، وقد وصلت مكانة الشاعر إلى الذروة مع "هوميروس" الذى أصبح كل شئ لأثينا ولليونانيين. ولذا نجد الفيلسوف الكبير "أفلاطون" - رغم كونه صاحب أسلوب شاعرى ورشيق، وشاعر فى نفس الوقت، يقف موقفا متعنتاً من الشعراء، إنه يريد أن يتخلص منهم لأنهم بما يملكون من قدرة على اللعب بمشاعر الجماهير، والسيطرة عليهم، وسحرهم يمكنهم أن يأخذوا الناس بعيداً عن القواعد والقوانين الصارمة التى يؤسس جمهوريته على أساسها فهو يمتدحهم، ويذمهم، فى نفس الوقت، إنهم - أى الشعراء - أشبه بالأنبياء يوحى إليهم، ويأخذون أشعارهم عن طريق الإلهام، ولكن هذا لأنهم أشبه بالأدوات أو الآلات التى لا تملك شيئاً لغيرها أو لنفسها، إنهم مسيّرون، ينطقون بمالا يفقهون .. هذا رغم الدور العظيم الذى كانت تقوم به الملاحم، والشعر المسرحى فى اليونان.

أما "أرسطو" فقد كان لا يحلم بدولة على رأسها فيلسوف، ولا ينافسه فيها الشعراء، واكتفى بأن يكون معلماً للإسكندر المقدونى، ولذا نجده فى فن الشعر لأول مرة فى التاريخ، وبشكل تفصيلى تتم دراسة فن الشعر، والذى هو الفن عموماً، وتوضع القوانين والأسس لدراسة الشعر دراسة فنية بعيدا عن الموقف المتعالى "الأفلاطونى". بل تحوّل التخوف "الأفلاطونى" من الشاعر الذى يرسم شخصيات تؤثر على الشباب وتضللهم إلى التطهير "الأرسطى". وإن كانت النظرة الأخلاقية لا تزال موجودة فى التفرقة بين محاكاة الأنقياء من البشر، والأدنياء منهم، وأن هذا يوحى بطوية الشاعر الذى يقدم هذه المحاكاة أو تلك.

ومع العرب كانت القبيلة ترى فى الجاهلية أن ميلاد الشاعر هو بمثابة عيد، تأتى القبائل مهنئة، وتولم الولائم، وتجتمع النسوة المتلاعبات بالمزاهر وتقام الأعراس، فقد جاء من يحمى أعراضهم ويخلد مآثرهم، ويشيد بذكرهم وإن كان القرآن قد حذر الناس من الشعراء الذين يقولون مالا يفعلون، وفى كل واد يهيمون .. وقد اهتزّت مكانة الشاعر بعض الوقت، وتوقف العديد من الشعراء عن الشعر، ولكن لم تلبث أن عادت الأمور إلى طبيعتها وبدأ الشعراء يعودون إلى الإنشاد، والمدح والهجاء، وابتدعوا أغراضاً جديدة.

ومع الفلاسفة العرب والنقاد كانت القيود تفرض، والقواعد الصارمة تصاغ، سواء بتأثير الفكر اليوناني (الأفلاطوني والأرسطي) أو بتأثير البيئة، وتأثير رجال الدين الذين كانوا يناصبون الشعر العداء في أغلب الأوقات وذلك دفاعاً عن مواقعهم ومراكزهم، وكانوا يحاولون جعله محدود التأثير عن طريق الفتوى، والأحكام الجامدة. لكن الشعر كان يقاوم، وكان يحاول الخروج من الشرنقة المفروضة عليه.

ومرّت قرون .. وقرون، عشنا فيها في ظلام دامس، أو في غيبوبة، أصبح فيها الشعر ضعيفا، ومنزويا في ركن بعيد، وكنا نحن نعاني الضعف والخور أيضا. فقد تحكّمت الفرقة، واحتكم الضعف، وتدهورت الأوضاع الثقافية، وصار رجال الأخلاق والدين، وذوي الأفكار المحافظة والمتخلفة هم من يقفون في أول الطابور، وعلى المنصة، وفي سدة الحكم. وطال العهد حتى حدث الاتصال في القرنين الأخيرين بالغرب، وواجهنا أنفسنا، فوجدنا أننا نعيش في غيبوبة الوهم بالأصالة والتفرد، والاكتفاء الذاتي، وإن كنا في الحقيقة لا نملك قوام الحياة الإنسانية البسيطة. فضروريات الحياة العصرية غير متوفرة – اللهم إلا لثلة محدودة تعيش خارج واقعنا وتاريخنا من الأثرياء والملوك والأمراء – ولا وجود للحرية السياسية، وحرية الإبداع، وحريات التعبير عن الطموحات والآمال الإنسانية .. باختصار كنا في عالم آخر، عالم مجهول يخيم عليه الجهل والخوف والمرض ..

ومع بداية القرن العشرين، وتحت نير الاستعمار، وفي ظل بعض التطورات العالمية الجديدة، أصبح في وسعنا القيام من السبات العميق، النهوض بعد الموت، التحرك ولو خطوات إلى الأمام، فبدأت أجيال المبشرين بالعصر الجديد، مرتكزه على ما قدمه بعض المنوّرين في القرن السابق، وما استطاعوا تحصيله من فكر جديد، ورؤى جديدة بعد الاتصال بالغرب .. فعادت إلى الشعر عافيته، وبدأ يتجدد وبدأ النقد يقوم بدوره الجوهري في عملية التقويم والتفسير وعرفنا المدارس الأدبية، والأدب المقارن، والرواية والقصة والمسرحية ومع "العقاد ، وشكري ، والمازني"، ومع "طه حسين"، و"جبران" و "مطران" .. ومع مدرسة "أبوللو" تحوّل الأدب إلى مسار جديد .. صار أدباً حقيقيا، وعادت إليه قوته ورصانته، ورقته وعذوبته، ونضجت الرواية والقصة مع "هيكل"، و"تيمور" و "طه حسين" و"أبوحديد" ... وغيرهم ..

ولكن لم يقف الأمر عند العودة إلى المنابع الأولى، أو التجديد فى إطار لا يتجاوز ماهو متعارف عليه، فقد انفجر عمود الشعر، وتهشم، وصارت اللغة أكثر بساطة، وأصبحت لغة الحياة اليومية شعراً، وتجاوز الشعراء الأغراض القديمة المدح، الهجاء، الغزل .. فقد تطور المجتمع تطوراً كبيرا، واصبح للشعر مهمة تختلف عما سبق، فى عهود الظلام، أو العهود الأولى. لم يقف الشعراء عند حدود الوزن والقافية، وأصبح الفرق بين النثر والشعر غير ما كان عليه، وظهر فرسان جدد للشعر: "صلاح عبد الصبور"، "السياب" "أدونيس"، خليل حاوى، "حجازى".. "يوسف الخال"، "البياتى"، و"نازك الملائكة" .. الخ وصار ضروريا أن تتم صياغة جديدة لما يُقال إنه "شعر".

ولقد تغير مفهوم الشعر تغيراً جذريا وجوهريا. وقد واجهت القصيدة الحداثية تيارات تقليدية، واتهامات باطلة، وهو جمت كما لم يهاجم الشعر من قبل، والجدير بالذكر أن هذا تم من أساطين التجديد السابقين، فنجد "العقاد" يحول ديوان "فوزى العنتيل" إلى لجنة النثر للاختصاص، وذلك إمعاناً فى عدم الاعتراف بالشعر الحر، وتلاميذه ينبرون للنيل من القصيدة الجديدة. ولكن فى نفس الوقت يقف الشعراء الجدد فى مواجهة التيار، ويقف شيخ النقاد "مندور" وكذلك "لويس عوض" للذود عن الشعر، ذلك لم يكن دفاعاً عن الشعر فحسب، بل دفاعاً عن قيم جديدة، هذا الشعر بمثابة تعبير عنها، وداعية لها فى نفس الوقت. وقد ارتدى المناوئون مسوح الكهان، وأردية رجال الدين، وادّعوا الدفاع عن الأخلاق والفضيلة، واللغة العربية. باختصار، استخدموا من الأسلحة الفتاكة كل ماحوت جعباتهم، فأثاروا النعرات، واستعدوا السلطات، وسيطروا على المهرجانات والصحف والمجلات ولكن هذا لم يمنع الشعر الحرّ من مواصلة السير. والقفز بخطوات واسعة فى اتجاه التجديد، فتجاوز الشعراء مجرد الالتزام بالوزن والقافية، وتجاوزوا وحدة البحر الخليلى. وظهرت فى القصيدة سمات جديدة، وابتكارات لم يسبق العهد بها. فكان التضمين، والتناصّ، وكان تعدد الأصوات فى القصيدة، والتطور الكبير فى الإيقاع، واستخدام الأسطورة، والإفادة من العلوم المختلفة لاسيما علم النفس، والفنون أيضا: الموسيقى، والمسرح والفنون التشكيلية والسينما ..

وهكذا نجد أن القصيدة الحداثية، التى صارعت، وقاومت الاتجاهات السلفية التى تزج برأسها فى كل شئ والتى تخاف من أى شئ جديد، تحسّ

تجاهه بالهلع والرعب. مدعية أنه يقتحم عليها أخص خصوصياتها، ويضيع عليها أخلاقها ودينها. تلك الاتجاهات التى مالبثت أن شاهدت بنفسها التطور الهائل للقصيدة الحداثية رغم الحصار. فقد صارت لها - أى للقصيدة الحداثية - سماتها الجمالية، وانجازاتها فى عالم الشعر. وانفتحت آفاق جديدة من التجربة الشعرية والتلقى، والإبداع. والايقاع، والموسيقى، التناص، والخيال ..

وانفتح الباب واسعاً أمام النقد لدراسة أمور كانت فى طىّ النسيان، أو لم يكن ممكنا دراساتها، لأنها كانت غير موجودة.

فكانت دراسة التجربة الشعرية التى تنبثق من منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها، ويحتل المجتمع والبيئة المحيطة، الإطار العام لها. لقد صار الإنسان قادراً على التعبير عن خلجات نفسه، وآماله، وعن واقعه المحيط، بحرية أكبر، وبروح أكثر ايجابية، خاصة إذا كان منفلتاً من قيود الكهنة، والساسة، والضرورات اليومية.

وصارت دراسة تجربة التلقّى. فى نفس الوقت - على درجة بالغة الأهمية مع دراسة تجربة الشاعر الشعرية، وصار البحث تفصيليا فى كيفية التلقى، وكيف يتم بشكل صحيح، وكيف يتشوّه التلقى، سواء لتشوه التجربة الشعرية أو وجود عناصر تشويش على المتلقى، وكيف يكون الإنسان فى موقف جمالى يستطيع فيه أن يحكم على العمل الفنى. يبدعه، ويتلقاه، ويبدع تلقّيه أيضا.

وانفتح الباب أيضا - بعد تهشّم العمود الشعرى، وبعد دخول مضامين جديدة، والكتابة عن أناس ومشكلات تختلف كثيرا عما سبق - الكتابة بلغة جديدة، فأصبحت دراسة اللغة الشعرية من الأهمية بمكان، وصار القول القديم المفرّق بين اللغة النثرية واللغة الشعرية غير ذى جدوى. فقد دخلت مفردات جديدة إلى اللغة، وصارت لغة الحياة اليومية لغة شعرية أيضا، ولذا صار ضروريا البحث فى كيفية تحويل تلك اللغة إلى لغة (شعر). وقد دخلت كلمات وتعبيرات لم تكن لها سابقة عهد بالشعر فى المرحلة الكلاسيكية أو الرومانتيكية. وقد كان تأثير الأفق المتسع للآراء غربية كبيرا فى هذا المجال. فقد انقشع الضباب الكثيف الذى ران على اللغة العربية، بوصفها لغة مقدّسة، وصار دخول الألفاظ الجديدة إليها شيئاً مألوفاً يجددها ويخرجها من شرنقتها التى تكلّست حولها. ودخل إلى الشعر دم جديد.

وقد كان لانفتاح القصيدة الحرّة، واستيعابها فى فضائها لكل جديد أن تغيرت الايقاعات، ولم تعد مجرد وضع التفعيلة كأساس مكـان البحر الخليلى. بل دخل إليها التضمـين، وتغير التفعيـلات وتعدّدهـا، وانعـدام القوافـى، وتحولـت القصيدة من الغنائية الخالصة إلى الدرامية، فظهر الحوار، وتعدّدت الأصـوات، وتعددت مستويات اللغة الشعرية، وصارت الموسيقى أكثر تعقيـداً وتعبيراً فـى نفس الوقت.

لم تعد القصيدة مجرد "محاكاة" لفعل سبق حدوثه، أو ممكـن الحـدوث، بل صـارت تعبيراً عـن انفعال، وهذا الانفعـال انسانى، أى أنه متعدّد الدرجـات والأطـوار، ومتبـاين، فصار من الممكـن أن تعـبر عـن الحـزن والفـرح، والجمـال والقبح، وأن تعبر عن مركبات من هذه جميعا، فتعددت الأصـوات الشعرية داخـل القصيـدة، وأصبـح مـن الممكـن التعبير عـن رؤى متباينـة تباين الحـالات النفسـية للشاعر والمناخ المحيط به.

وقد استعان الشاعر فى ذلك بالخيـال والصـور، والإحالـة إلى الـتراث، والأسـطورة، معبراً عن قيم جديـدة، واسقاط المـاضى علـى الحـاضر، كمـا اتّسـع نطاق التعبير باتساع نطاق الأدوات الجديدة، واستعمالها استعمالاً جديداً، وأصبـح الشاعر يتحرك فى أفق أو سع كثيراً، وأتيحت له الفـرص والمجـالات التـى لـو كـان يملك الموهبة والقدرة على الإفادة منها، فإنه بالضرورة سوف يبدع شيئا جديداً.

وقد ظهرت مع الحركة الجديدة أسماء جديدة أخذت مكاناً مرموقـاً فـى عالم الشعر، وذلك بمثابرتها، ودأبها علـى تقديم الجديد باستمرار فكـانت الثـورة الشعريـة الجديـدة هـى بالدرجـة الأولى مرتبطـة بأسمـاء بـارزة استطاعت أن تغير الخريطة الشعرية.

ومع ذلك لم يكـن هنـاك مـا يمنـع وجـود شعـراء حـاولوا الاسـتفاده مـن القصيدة الجديدة، بالكتابه على نظام التفعيلة على أساس أنه يعطـى حريـة أكـثر، ولكنهم كـانوا لا يحملـون أى أفـق للتجديـد، بل يحملـون تحـت جلدهـم سـلفية موغلة فى التعصب، والتشدد،وكانوا أول من انتكسوا، وارتـدوا علـى أعقابهم، بـل وحملوا على الشعـراء الجـدد الحقيقيين حمـلات شعـواء، ولجـأوا إلى لغـة الكهنـة، وأموالهـم وعطـاياهم، وأعـادوا الشعر إلى المـاضى- رغـم أنهـم كتبـوا علـى نظـام التفعيلـة - ولم يستفيدوا مـن التحـوّلات الجديـدة فـى جماليـات القصيـدة، ولم يقدمـوا شيئا لهـا، لأنهم كـانوا معصوبى العيـون، ومـالبثوا أن انتكسـت الأوضـاع الاجتماعية والسياسية فكـانوا أول المـتراجعين، وهـؤلاء نجـد أنهـم لا جـدوى مـن

دراستهم، لأنهم لم يقدموا شيئاً ذا قيمة، وإن درسوا، فإنما ليكونوا شاهداً على التدهور والانحطاط الذى يمكن أن يكون ملازما للأدب فى فترة من الفترات، وشاهدا أيضا على الهوامش التى تعيش على فتات الحركة الأدبية، وتغتذى على رحيقها، وهى أشبه بالطفيليات، وإن كانت أسماء البعض تلمع فى الأفق حينا لكنها لم تلبث أن تخبو .. وتنطفئ .

لقد كانت دراسة الشعر الحر وتوضيح بعض الجوانب الهامة فى القصيدة الحديثة من الأهمية، وذلك فى وقت فيه إندفعت قوافل التجديد قدماً، وصارت الحداثة أكثر رسوخاً. وقد قدمنا هذا الكتاب الشامل ليكون مع غيره من الكتب حلقة وصل بين القارئ والمبدع. ولكن فى أثناء دراستنا كنا نرى مع ثراء المادة المدروسة - أن كل فصل من هذا الكتاب يتضخم إلى حدّ يصل فيه إلى حجم كتاب كامل، ولكننا لما كنا نؤثر أن نمضى فى خطتنا بدراسة عامة عن الشعر، لذا اضطررنا إلى الاختصار أحيانا كثيرة، والضغط والتركيز فى أحيان أخرى ..

ونرجو فى النهاية أن يكون هذا الكتاب محققاً للغرض الذى كتب من أجله.

د. رمضان الصباغ

الفصـــل الأول

الشعــــــر وتطــــــوره

لقد كان ابتداع الانسان للغة نقطة تحول فى تاريخه الطويل الحافل بالتغيرات والتطورات. وكانت البداية تعنى باستعمال اللغة فى إطار نفعى مباشر. ومع تقدم الانسان وتطور وعيه وحياته، أصبح من الممكن استخدام اللغة جمالياً، فظهر الإبداع الأدبى والشعرى على وجه الخصوص.ولقد كان الشعر بمثابة لغة الكهنة الأول، وكذلك الفلاسفة والمشرعين الأول. وكان الشعر يرتبط بعالم أسطورى غيبى، ويوقع على أنغام الآلات الموسيقية. "ففى اليونان كان يوقع على أنغام العود، كما ارتبطت المسرحيات عندهم بأناشيد الجوقة".(١)

لم يكن الشعر فى ذلك الحين مجرد كلام، بل كان ينقل ما يعجز عنه الكلام. كان الشعر شفوياً، ومرتبطاً بالتنغيم والإنشاد، وكان دور الشاعر يختلط مع دور المغنى والمنشد. فكان الشاعر شاعراً وعازفاً فى نفس الوقت أو يرتبط شعره بالعزف بشكل أو بآخر.

يقول "أودونيس" :

"ولد الشعر الجاهلى نشيدا، أعنى أنه نشأ مسموعاً لامقروءاً غناءً لاكتابة. كان الصوت فى هذا الشعر بمثابة النّسم الحىّ، وكان موسيقى جسدية. كان الكلام وشيئاً آخر يتجاوز الكلام. فهو ينقل الكلام وما يعجز عنه نقله الكلام، وبخاصة المكتوب وفى هذا ما يدلّ على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام وبين الشاعر وصوته"(٢).

فقد كان الإيقاع وانتظام المقاطع من المقومات الأساسية للشعر، وكانت شخصية الشاعر ذات أهمية كبيرة، وذلك لأنه بإنشاده الشعر، وطريقة تمثيله، بحركات متوائمة مع مراميه من جسمه، يسيطر على المتلقى ويستحوذ على مشاعره.

ويعد السجع هو الشكل الأول للشفوية الشعرية الجاهلية، وقد ارتبط بالكهنة. كما كان الشعر وليد الأساطير، وقوة إشعاع اللغة الأسطورية. على أن هذه الأساطير لم يكن يراها الأقدمون على أنها اوهام أو خرافات، بل حقائق حدسية، رأوها بعين خيالهم"[3].

وقد ارتبط الشعراء بإلهة الفنون Muses فيما تحكيه أساطير اليونان، كما اشتهر عن العرب فى عهدها الأسطورى أن لكل شاعر شيطاناً يقول على لسانه فمن قول الراجز[4].

إنى وإن كنت صغير السنّ

وكان فى العين نبـو منّى

فإن شيطانى أميـر الجنّ

يذهب بى فى الشعر كل فنّ

وقد كان الشعر وثيق الصلة بالطقوس الدينية والاحتفالات العامة وكان الدور الذى يلعبه الشاعر فى المجتمعات القديمة دوراً فعالاً ومؤثراً وكان ميلاد شاعر للقبيلة بمثابة عيد.

(١) مفهوم الشعر عند اليونانيين

تنطوى أسطورة "هوميروس" على سمات كثيرة من تلك التى نجد فيها المنشد(*) الضرير الذى ينتمى إلى جزيرة (خيوس Chios) تتألف من ذكريات ترجع إلى العهد الذى كان فيه الشاعر شخصا ملهما - أعنى عرافا - له نوع من القداسة ويتلقى الوحى من الآلهة، ولم تكن صفة العمى إلا العلامة الخارجية للنور الداخلى الذى يملأ كيانه ويتيح له أن يرى أشياء لا يراها الآخرون. بهذه العاهة الجسمية - شأنها شأن العرج عند الصانع الإلهى هفا يستوسى" تعبر عن فكرة ثانية كانت شائعة فى العصور البدائية: هى أن صانع الأشعار والزخارف، وغيرها من منتجات الصنعة البدوية، لا يمكن أن يأتى إلا من بين صفوف أولئك الذين لا يصلحون للحرب والغزو. ولكن إذا استثنينا هذه الصفة، فإن "هوميروس" الأسطورى يكاد يكون مثلا كاملا للشاعر الأسطورى الذى كان لايزال ذا طبيعة إلهية، والذى كان نبيا وصانع معجزات(١).

لقد كانت الفكرة الأساسية فى العصور القديمة فى اليونان هى أن الشاعر أو الفنان، هو شخص لا يصلح للفروسية والحرب. وكان ارتباط الشاعر بالعمى، يعنى أن له بصيرة قوية، وأن حاسة السمع قد تضاعفت بحيث كانت تفوق حاسة السمع لدى أى شخص آخر، وهذا على أساس أن الشاعر يقوم بالإنشاد، والإلقاء وبالتالى تتركز موهبته فى القدرة على التعبير بواسطة الصوت.

وإذا كان المصريون قد اعتقدوا أن لألحانهم أصلا مقدسا، ونسبوها إلى الربة "إيزيس". فإن اليونانيين كانوا ينظرون إلى الموسيقى نظرة شبه أسطورية فقد وصف "أرستوفان" "موزياس" تلميذ "أورفيوس" بأنه طبيب للنفوس توصل إلى علاج مرضاه بسحر الأناشيد التى تنسبها الأساطير إليه(٢).

والجدير بالذكر أن "ديمقريطس" قد امتدح "هوميرس" ووصفه بأنه ملهم من الآلهة تعبر أعماله عن روح نشوانة[٨].

لقد استمد "أورفيوس" قيثارته من "أبولو" وتعلم فن الأغنية من ربة الفن (الموزى Muse) ذاتها. وكان بوسع "أورفيوس" أن يحرك بموسيقاه الناس والحيوان والصخر، ويستعيد "يوروديسى Euridice" من بين براش الموت[٩].

وقد كان الشعر الإغريقي "في مرحلته البدائية يتألف من صيغ سحرية وأقوال تنبؤية وصلوات وتعاويذ للحرب والعمل[١٠].

ولقد كان الشعر والفن من أهم العناصر التي قامت عليها الحضارة الإغريقية. وكان الشاعر والمثال من أهم من صاغوا الديانة اليونانية.الشاعر بما نظم من أساطير، وصاغ من حكم، وما توخى من العادات أراد أن يجعلها بمثابة قيم أصيلة في المجتمع. والمثال بتوخيه إعطاء الآلهة أشكالا. وما مجد من أبطال وأعمال.

ومع حلول العصر البطولي، في القرن الثاني عشر قبل الميلاد، كانت السلطات في أيدى (الأبطال) وهم اللصوص والقراصنة، الذين كانوا يفخرون بأن يطلقوا على أنفسهمن (نهابى المدن). وكانت أغانيهم دنيوية، وليست قصة طروادة، التى هى قمة شهرتهم، سوى تمجيد شعرى للسلب والقرصنة. ولقد كانت روحهم الخارجة على القانون، والتى تهزأ بالمقدسات، وليدة حالة الحرب التى وجدوا أنفسهم فيها. ومع عصرهم طرأ تغير على تام على الوظيفة الاجتماعية للشاعر ومركزه الاجتماعى. فنجده قد تخلى عن نسبته المجهولة (Anonymity) وعن انعزاله الكهنوتي، كما فقد الشعر طابعة الشعائرى والجماعى، وقد صارت مهمة الشاعر هى الترويح عن الأبطال بعد انتهاء المعركة. فكان على الشاعر أن ينشد فيهم المدائح، وأن ينوه بأسمائهم، وينشر أمجادهم ويخلدها[١١].

كما ظهر المنشد المتجول أو الراوية، والذى كان وسطا بين الشاعر الخالص والممثل، وكانت عملية الإنشاد بمثابة حلقة بين التمثيل الدرامى، وتلاوة الملحمة. وكان المنشد يشيد بماضى الأمة، ويتغنى بالأحداث الجارية.

أفلاطون

يقول هاوزر:

"ولقد كان أكمل تعبير عن الأوضاع الروحية الشديدة التعقيد فى القرن الرابع – ق. م. هو "أفلاطون" – الذى كان فنه يتسم بطبيعة تقدمية، على حين أن فلسفته كانت محافظة. وكان الحوار عنده طبيعيا، مستعارا من فن المحاكاة الشعبى، على حين أن تعاليمه كانت مثالية، ترجع جذورها إلى النظرة الأرستقراطية للحياة"[١٢].

فمع "أفلاطون" يبدأ بناء الأنساق الفلسفية الكاملة، وإن كان "أفلاطون" لم يصدر كتابا خاصا بالفن والشعر، إلا أن آراءه نجدها مبثوثة فى محاوراته المختلفة، وهذا يؤكد على أن "أفلاطون" لم يكن يرى الفن بعيدا عن نسقه الفلسفى، ولذا جاءت آراؤه فى اتساق تام مع هذا المنسق.

لقد رأى "أفلاطون" أن الشعر لا قيمة له إلا اذا كان "صادرا عن عاطفة مشبوبة، والهام يعترى الشاعر بما يشبه النشوة الصوفية، أو نشوة النبوة أو وجد الحب. فلا تكفى الصنعة وحدها لخلق الشعر، إذ أن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائما لا إشراق فيه إذا قورن بشعر الملهم. على أن هذا الإلهام لا ثمرة له إلا إذا صادف روحا خيرة ساذجة طاهرة يمجد بأناشيدها الفضائل فتربى عليها الأجيال"[١٣].

ويرى "أفلاطون" أن الشاعر انسان من نمط خاص، فهو لا يستعمل اللغة استعمالا مألوفا، بل يدخل الإلهام الإلهي، وهو ما يشبه الجنون، إلى طريقته فى استعمالها. انه كائن يوحى إليه. وهو يقف فى مرحلة وسطى بين المجنون والعراف. انه متحرر من كل القيود أو منفلت منها.

فهو – أى الشاعر – فى رأى "أفلاطون" كائن خفيف الروح، مجنح الخيال، ولا يستطيع أن يبدع الروائع الشعرية إلا عندما تحل فيه روح إله. وأن تلك الأشياء اللطيفة التى ينظمها ليست وليدة الصنعة، بل وليدة لطف إلهى، وهو لا يستطيع الإبداع إلا فيما اختارته له ربة الشعر. فروائعه صادرة عن تلك الربة التى أحلت روحها فيه.

لقد أقام "أفلاطون" نظريته عن الإبداع الشعري - في الأساس - على نظرية الإلهام، تلك التي تجعل الشعراء يدينون بعملهم لوحي إلهي لا لبراعة الصنعة وحدها.

إن هذه الفكرة وان رفعت الشاعر إلى مرتبة النبي أو الملهم، إلا أنها - من ناحية أخرى - لا تمجده، بل توسع الهوة بينه وبين عمله إذ تجعله مجرد أداة في يد المقصد الإلهي[١٤].

وقد كان موقف "أفلاطون" المبكر مع الإلهام، وهو نظرية سقراطية، ما لبث "أفلاطون" أن تخلص منها لأنه رأى تعارضا داخله بين الفلسفة والشعر، أو بين صياغاته العقلية، وروحه التي تتملكها روح الشاعر.

فقد عاد ورأى أن "الإله خير كامل، لا يتغير ولا يخدع الناس، ولكن الشعراء يصورونه كثيرا على أنه غير كامل من هاتين الناحيتين. ويرى أن معظم الشعر الموجود في عصره غير مناسب من الناحية الأخلاقية للأهداف التربوية، وسبب ذلك، من وجهة نظره، أن الشعراء في قصصهم عن الآلهة وأبطال التاريخ يصورون نواحي متعددة من الضعف الأخلاقي عندهم. وذلك له تأثير سيئ على الشباب"[١٥].

ولقد كانت بداية ذم "أفلاطون" للشعر أن وضعه في مواجهة الأخلاق والتربية، وهو كفيلسوف يقيم نسقه الفلسفي على أساس أخلاقي يرى تعارض الشعر مع الأخلاق على اعتبار أن الشعراء غير الفلاسفة كائنات غير عاقلة، ولا تملك السيطرة على ما تقول أو تنشد، وبالتالي فلا يمكن محاسبتهم على أقوالهم التي تمثل ضربا من الهذيان، أو من الأقوال التي يقولها الانسان العاقل وهو في حالة سكر.

لقد كتب "أفلاطون" في محاورة أيون على لسان سقراط : " .. "وكما أن (الكوريبانتيين) يغيبون عن حواسهم وهم يرقصون، كذلك يغيب الشعراء الغنائيون عن حواسهم عندما ينظمون مقطوعاتهم الجميلة. ذلك أنهم حين يقعون في أسر اللحن، ينتشون ويجن جنونهم مثل كائنات إله الخمر (باخوس) اللاتي يغترفن من الأنهار لبنا وعسلا عندما يقعن تحت تأثير الإله ولا يفعلن ذلك إذا كن مالكات

عقولهن. وهكذا تفعل روح الشاعر الغنائى، بحسب قولهم لنا، إذ يخبرنا هؤلاء الشعراء أنهم يرفرفون فى حدائق عرائس الشعر وأوديتهن. ويغترفون أغانيهم من ينابيع تفيض بالعسل، ويرشفون رحيقها كما يفعل النحل حين ينتقل من زهرة إلى زهرة، وحق ما يقولون : لأن الشاعر كائن رقيق محلق مقدس، يعجز عن قرض الشعر حتى يلهم، ويخرج عن حواسه ويغيب عن عقله"[١٦].

إن "أفلاطون" رغم لغته التى تحمل فى طياتها روح شاعر، وعبقرية فنان يهاجم الشعراء لأنهم لا يسيطرون على مشاعرهم، ولا يبتدعون ما يقولون، بل هم يرفرفون فى حدائق عرائس الشعر وأوديتهن مغترفين من دنان العسل وينابيعه، ويعجزون عن الإتيان بالشعر إن لم تلهمهم ربة الشعر، وأن الشعر القائم على الإلهام لا يمكن السيطرة عليه، وبالتالى يصعب توجيهه، ومن ثم استيعابه فى الجمهورية.

لقد ذم أفلاطون الشعر لأنه ناتج عن الإلهام، وسلب الشعراء إبداعهم وفنهم، ثم صب عليهم جام غضبه لأنهم لا يتبعون المثل الأخلاقية – الصارمة – التى وضعها فى جمهوريته.

وقد طالب "أفلاطون" المشرع بأن يطلب، بل يرغم، الشعراء على أن يجسدوا الخير، والفضيلة فى ألحانهم وإيقاعاتهم، وإذا لم يمتثلوا، فإن طردهم من المدينة هو الجزاء العادل لهم.

وإذا كان "أفلاطون" قد ذم الشعراء لاعتمادهم على الإلهام ورأى أن الأسلوب المباشر أفضل من الأسلوب الدرامى، ممتدحا شعر "بندار" التعليمى الذى يمجد البطولة ويتغنى بفضل الآلهة، فإنه أيضا مرتكزا على نظرية (محاكاة المحاكاة) جعل الشاعر مقلدا للطبيعة أو العالم المحسوس، الذى هو تقليد لعالم المثل، وبالتالى فإن العالم الحقيقى يتم تزييفه مرتين، فينفصل عن الحقيقة، ويبتعد عن الصدق، ولذا فان ما يقوم به الشاعر لا يعدو كونه تشويها للحقيقة.

ولقد كان دور الشاعر الأخلاقى هو المحور الأساسى لفلسفة "أفلاطون" الجمالية فى هذا الشأن، وقد أدى ذلك إلى إهمال "أفلاطون" – لأنه لم يكن على وفاق مع الشعراء – للجانب الشكلى فى الشعر، اللهم إلا كلمات تشير الى التصوير والتشبيه، والإيقاع الذى يرفضه "أفلاطون" – كتشبيه الآلهة بالبشر

وتصويرهم فى هيئة بشرية، ووقوعهم فى أخطاء، كذلك نبذه للإيقاعات التي تبعث على الطراوة والتراخى والميوعة، واهتمامه بالشعر الحماسى – إذا كان لابد من الشعر. والذي يبث الشجاعة ويمجد البطولة.

ولقد كانت نزعة "أفلاطون" المحافظة فى ميدان السياسة هى السبب الأكبر لنظريته التى تدعو إلى صبغ الفن بصبغة آرخية (عتيقة)، فهو يرفض الإتجاهات الإيهامية Illusionist الجديدة ويفضل الأسلوب الكلاسيكى السائد فى عصر "بركليز"، ويبدى إعجابه بالفن المغرق فى الشكلية عند المصريين القدماء، وهو الفن الذى يبدو خاضعاً لقوانين لا تتبدّل، ويرى فى التجديد أعراض الفوضى والإنحلال. ويحظر على الشعراء دخول مدينته المثلى، إذ أنهم يندمجون كل الاندماج فى الواقع التجريبى، وفى الظواهر المحسوسة التى لا تعدو فى رأيه أن تكون أوهاماً أو أنصاف حقائق، وكذلك لأنهم يثقلون الصور الروحية ويشوّهونها إذ يحاولون التعبير عنها من خلال الحس"[١٧].

وهكذا نجد أن رؤية "أفلاطون" السياسية والأخلاقية، كانت السبب فى هذا الموقف المتشدد من الشعر والشعراء، رغم كون "أفلاطون" نفسه كان يتمتع بحسّ شعرى، وروح فنان فى محاوراته.

• أرسطـــو

أما "أرسطو" فلم يعتد بجانب الإلهام الغيبى فى نقده كما فعل أستاذه "أفلاطون" بل اتّجه شرحه للشعر من وجهة تجريبية، بتحديد معالم الشعر، والبحث عن القوانين الفنية فيه، وأثرها"[١٨].

لقد كتب "أرسطو" (فن الشعر) كنا قد أدبي ومؤرخ للشعر، ولم يكن يهتم كثيرا بما تطلبه الدولة من الفن، أو ما يشكل الأسلوب التربوي لديها. "لقد انصبّ بحثه على الأشكال المختلفة للشعر، ونشأتها ونموّها. وقوانين بنائها وتأثيرها على الفكر. وقد حلّل البنى الشعرية Poetical Compositions كما لو كانت صورا للتفكير، هادفا إلى اكتشاف مكنوناتها فى ذاتها، وكيف تنتج آثارا متمايزة"[١٩].

وقد رأى أرسطو أن الفن هو الذى "يحاكى بواسطة اللغة وحدها، نثرا أو شعرا - والشعر إما مركبا من أنواع، أو نوعاً واحداً - فليس له اسم حتى يومنا هذا، فليس ثمة اسم مشترك يمكن أن ينطبق بالتواطؤ على تشبيهات (سوفرون) (واكسينر خوس) وعلى المحاورات السقراطية. وعلى المحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية أو إيليجية، أو أشباهها. على أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعرى وبين الوزن فيسمون بعض الشعراء إيليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم. فإطلاق لفظ الشعراء عليهم ليس لأنهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن.

والواقع أن من ينظم نظرية فى الطبّ أو فى الطبيعة يسمى عادة شاعرا : ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين "هوميرس" و"أبنادوقليس" إلا فى الوزن. ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما (هوميرس) شاعراً، والآخر طبيعيا أولى منه شاعراً. وكذلك لو أن امرءاً أنشأ عملا من أعمال المحاكاة وخلط فيه بين الأوزان كما فعل "خيريمون" فى منظومته (قنطورس) وهى رابسودية مؤلفة من أوزان شتى، فيجب أيضا أن يسمى شاعرا"[٢٠].

ولقد انحصر مفهوم الشعر عند "أرسطو" فى المحاكاة، أى تمثيل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال فى تولد بعضها من بعض. والشعر الحق عند "أرسطو" يتجلى فى الملحمة والمأساة والملهاة. والمحاكاة لا الوزن هى التى تفرق ما بين الشعر والنثر. ولقد كان "هوميرس" لدى أرسطو شاعرا كبيرا، لا لأنه برع فى فخامة الديباجة الشعرية فحسب، (بل لأنه جعل محاكياته فى شعره ذات طابع درامى). يقصد تقديم الأفعال تقديما مسرحيا، تتمثل فيه الوقائع حية، ويتعرف بها على حقيقة الأشخاص والأحداث تعريفاً منتظما منسق الأجزاء[٢١].

وعندما يسخر "أرسطو" من إطلاق الناس لفظ الشاعر على كل من يستخدم الوزن يعلق "عبد الرحمن بدوى"، بأن هذه مسألة خطيرة، وهى مسألة : ماذا نسمى شعرا؟ أهو كل قول موزون ومقفى، أو الشعر له خصائص مستقلة عن الوزن؟ "فأرسطو" يرى أن الإنسان يمكن أن يكون شاعراً وهو لا يكتب إلا نثرا،

وأن يكون ناثراً وهو لا يكتب إلا شعرا أى (نظما). كما هى حال "أنبادوقليس": فهو ليس شاعراً لأنه ألف قصيدة فى الطبيعة منظومة على وزن، ولكن لأن له اسلوبا شعريا، أى كان محاكيا. وقد كان استشهاد "أرسطو" بـ(خيريمون) الذى مزج فى "القنطورس" بين الأوزان الجديدة والقديمة مؤكدا على أن الوزن لا يكفى وحده ليجعل من الانسان شاعرا[٢٢].

وهكذا نجد أن "أرسطو" يقيم الشعر على أساس المحاكاة، لا الوزن مخالفاً لما كان سائدا فى عصره، وذلك لأن الناس كانوا يرون أن الشاعر هو الذى يستخدم الوزن حتى ولو كان ما يقوله يتعلق بالطب أو الطبيعة. وقد كانت مسألة نظم الأفكار الفلسفية أو العلمية مسألة سائدة إلى حد كبير فى اليونان.

وكان "أرسطو" لا يقيم وزنا للشعر الغنائى، لأنه أثر الوعى الفردى، ثم لأنه يخلو من الفن الحقّ - كما يراه "أرسطو" - فلا نرى فى كتاب الشعر ذكرا لكبار الشعراء الغنائيين من القدماء مثل الشاعرة "سافو[٢٣] Sappho التى ولدت حوالى منتصف القرن السابع قبل الميلاد، والشاعر سيموندیس **Semonides**. وقد رأى "أرسطو" أن الشعر الغنائى كان مرحلة أولى ممهدة لوجود المأساة والملهاة، اللتين هما أعلى منه شأنا"[٢٤].

وتعد المحاكاة هى السبب الأول الذى يرجع اليه الشعر، أما السبب الثانى فهو أن الناس يستمتعون برؤية واستماع الأشياء من جديد. أى تتيح فرصة الاستدلال والتعرف على الأشياء.

والتراجيديا - انطلاقا من نظرية "أرسطو" فى المحاكاة - هى محاكاة فعل جاد، وتام. والشعر - بالنسبة "لأرسطو" - يمضى فى اتجاهين، وفقا لطبيعة الشاعر. فالشاعر صاحب الروح الطيبة يحاكى الأفعال النبيلة وأفعال الفضلاء من الناس. أما صاحب الروح الشريرة أو النفس التافهة فإنه يحاكى الأدنياء من البشر، ويصوغ الأهاجى، بينما يرتل الأتقياء فى ابتهال للآلهة، ويمدحون المشاهير[٢٥].

لقد رأى "أرسطو" أن الفعل الإنساني يتأثر بعدة عوامل : مثل شخصية من يقوم بهذا الفعل، والعوامل الوراثية، ومصير الإنسان، والأعمال الماضية التى

قام بها الانسان. ومن واجب الشاعر أن يصوغ شعره مُبرزاً الفعل الإنساني على أنه سجلّ حافل بكل هذه الأمور مستعينا فى ذلك بفن المحاكاة واللغة الشعرية.

وإذا كان "أرسطو" قد اهتم بالناحية الشكلية فى الفن الشعرى، وجعل الشعر صنعة فنية، وأن فن الشاعر إنما يتجلى فى صياغته وتنظيمه للعمل الشعرى حتى يكتسب الصفة الشعرية مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهرى فى الشعر، فانه أيضا لم يهمل شخصية الشاعر، إذ يطلب إليه - وبشكل غير مباشر - أن يكون ملتزما بمواقف أخلاقية تدعو إلى الفضيلة، وتشجع على محاكاة الفضلاء من الناس، وتجنب محاكاة الأدنياء من البشر.

وإذا كان "أرسطو" قد خاض فى مسائل الشكل، وتفاصيل العمل الفنى فى كتابه (فن الشعر) إلا أنه فى كتاباته الأخرى - على سبيل المثال - فى السياسة - نراه يتحدث من وجهة نظر رجل الدولة مطالبا الفن بدور تعليمى، ويسند إليه الإرشاد الأخلاقى، بل ورأى أن بعض الفنون تمثل خطراً على الشباب[٣٦].

وهكذا نجد أن "أرسطو" قد اهتم بالجوانب الجمالية فى الشعر، كما اهتم أيضا بمهمة الشعر دون الشاعر.

وإذا كان "أفلاطون" قد نقد الشعر باسم الحقيقة وباسم الخلق، وجرّد الشعراء من القدرة الحقيقية على الإبداع وجعلهم مجرد أدوات، ورأى أنهم يفسدون الناس بأفكارهم إذ يصوّرون الآلهة فريسة لأهواء الانسان. فإن "أرسطو" قد أوضح الصلة بين الشعر والواقع والمعانى الإنسانية والقضايا الكلية التى تبين عنها الحوادث المسوقة فى حكاية الشعر، فالشعر بهذا أوفر حظا من الفلسفة ومن التاريخ. وبهذا لم يعارض "أرسطو" أستاذه "أفلاطون" فى حملته على الشعر فحسب، بل رفعه الى منزلة فوق الفلسفة والتاريخ[٣٧].

يقول "أرسطو":

"وواضح كذلك ما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى

الأحداث شعراً، والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ "هيرودوتس" نظماً، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً). وإنما يتميزان من حيث أن أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلاً، بينما يروى الآخر الأحداث التى يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ لأن الشعر بالأحرى يروى الكلى بينما التاريخ يروى الجزئى"[٢٨].

ومن هنا يمكننا القول بأن المحاكاة الأرسطية لا تعنى نسخ الواقع، فالشاعر لا يلتزم بالأحداث كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ، ولكنه يقدّم رؤية فنية وجمالية لها، وهذا عكس ما ساد لفترات طويلة لدى الكثيرين عن تصور المحاكاة، والذى جعلوه مجرد نسخ للواقع.

(٢) الشعر عند العرب

لقد ارتبط الشعر بالإنشاد، وكان الإنشاد والذاكرة بمثابة الكتاب الذى ينشر الشعر الجاهلى، من جهة، ويحفظه من جهة ثانية. كما كان عرب الجاهلية يعدّون إنشاد الشعر موهبة ذات أهمية قصوى فى امتلاك السمع، أى فى الجذب والتأثير. والإنشاد هو بمثابة شكل من أشكال الغناء[٢٩].

ولقد "ارتبطت موسيقى شعرنا تاريخيا لا بالغناء وحده، بل أيضا بالرقص، أما الغناء فصلته بالشعر لا تزال ماثلة، ومما لا يرقى إليه الشك إنها صلة وثيقة عند قدمائنا. إذ يقال إن الغناء الجاهلى كان على ثلاثة أوجه هى النصْب والسناد والهزج). أما النصب فكان يخرج من أصل الطويل فى العروض، وكان السناد كثير النغمات والنبرات، أما الهزج فكان يرقص عليه ويصحب بالدفّ والمزمار. ويعنى ذلك أن اقتران الرقص بالغناء والشعر عريق القدم"[٣٠].

أى أن الشعر الذى بدأ شفويا غير مكتوب كان مصحوبا بالغناء، ويتم إنشاده، والرقص عليه، مصحوبا بالآلات الموسيقية. وهذا يعلل أهمية الإيقاع والوزن فى الشعر العربى القديم.

ويؤكد "ابن خلدون" فى مقدمته ارتباط الشعر بالغناء والإنشاد فيقول :

"كان الغناء فى الصدر الأول من أجزاء الفن، لأنه تابع للشعر، إذ الغناء إنما هو تلحينه. وكان الكتاب والفضلاء من الخواص فى الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصا على تحصيل أساليب الشعر وفنونه"[٣١].

وقد ارتبط الشعر أيضا بالطقوس الدينية، وكان الرقص أحد هذه الطقوس، كما تطور مع تطور الأغنية الجماعية التى كان المغنون يتبارون من خلالها بارتجال المقطوعات المنظومة[٣٢].

ويرى "أدونيس" "أن الشفوية تفترض السماع. فالصوت يستدعى الأذن، أولا. ولهذا كان للشفوية فن خاص فى القول الشعرى، لا يقوم فى المعبِّر عنه، بل فى طريقة التعبير. خصوصا أن الشاعر الجاهلى كان يقول إجمالا، ما يعرفه السامع مسبقاً، كان يقول عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، انتصاراته وانهزاماته. وفى هذا ما يوضح كيف أن فرادة الشاعر لم تكن فى ما يفصح عنه، بل فى طريقة إفصاحه، وكيف أن حظّه فى التفرد وبالتالى إعجاب السامع، كان تابعا لمدى ابتكاره المتميز فى هذه الطريقة"[٣٣].

الشعر والشاعر عند الفلاسفة

يقول "الفارابى" "إن الألفاظ لا تخلو من أن تكون : إما دالة، واما غير دالة. والألفاظ الدالة : منها ما هى مفردة وما هى مركبة. والمركبة : منها ما هى أقاويل، ومنها ما هى غير أقاويل. والأقاويل: منها ما هى جازمة، ومنها ما هى غير جازمة. والجازمة منها ما هى صادقة، ومنها ما هى كاذبة. والكاذبة منها ما يوقع فى ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكى للشيء وهذه هى الأقاويل الشعرية"[٣٤].

أى أن الأقاويل الشعرية هى التى توقع فى ذهن المستمعين المحاكى للشيء، فالمحاكاة هنا هى أساس الشعر. وهذه المحاكاة منها ما هو تام، ومنها ما هو غير تام. وفى مصدر آخر يؤكد أيضا أن الأقاويل الشعرية هى التى من شأنها أن "تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذى فيه القول"[٣٥].

ويقول الفارابى :"إن الأقاويل الشعرية : اما أن تتنوع بأوازنها، و وإما أن تتنوع بمعانيها، فأما تنوعها من جهة الوزن فالقول المستعصى فيه إنما لصاحب الموسيقى والعروضى فى أى لغة كانت تلك الأقاويل، وفى أى طائفة كانت الموسيقى. وأما تنوعها من جهة معانيها على جهة الاستقصاء. فهو للعالم بالرموز والمعبر بالأشعار والناظر فى معانيها والمستنبط لها فى أمة أمة وعند طائفة طائفة، مثلما فى أهل زماننا من العلماء بأشعار العرب والفرس الذين صنفوا الكتب فى ذلك المعنى وقسموا الأشعار إلى الأهاجى والمدائح والمفاخرات والألغاز والمضحكات والغزليات والوصفيات وسائر ما دونوه فى الكتب التى لا يعسر وجودها، مما يستغنى عن الإطناب فى ذكرها"[٣٦].

فاذا كانت المحاكاة هى أساس الشعر، فإن الوزن أيضا هو قوامه، ويمكن أن تتنوع الأقاويل الشعرية إما بتنوع الأوزان أو بتنوع المعانى، هذا ما يراه "الفارابى"، بل ويسرد أيضا أغراض الشعر كما هى معروفة لدى العرب فى ذلك الحين.

وتأكيدا منه على أهمية عنصرى الشعر الأساسيين : المحاكاة، والوزن، يقول الفارابى :

"فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون مؤلفا مما يحاكى الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء وينطق بها فى أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه، فليس بضروري فى قوام جوهره، وانما هى أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين فى قوام الشعر هو المحاكاة، وعلم الأشياء التى بها المحاكاة وأصغرهما هو الوزن"[٣٧].

ويرى أيضا أن كثيرا من الشعراء إنما يرون القول شعرا متى كان "موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية، ولا يبالون بما إذا كانت مؤلفة مما يحاكى الشىء أم لا"[٣٨].

وهو يريد أن يقول أن هذا الذى يقوله الجمهور وكثير من الشعراء ليس شعرا حقيقيا – من وجهة نظره – لأنه يفتقد إلى عنصر المحاكاة، العنصر الرئيسي فى الشعر. فالقول "إذا كان مؤلفا مما يحاكى الشيء، ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو قول شعرى، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا"[٣٩]. أى لابد من اكتمال عنصرى الشعر ليكون القول شعرا.

واذا كانت المحاكاة هى إيهام بالشبيه وليس بالنقيض. وقد يقدم الموضوع تقديما مباشرا كما فى التصوير، أو غير مباشر كما فى الشعر. وإذا قلنا إن الشعر مؤلف من كلمات تنتظم فيما بينها انتظاما مخصوصا تبعا لتعاقب الحركات والسكنات مما يصنع للشعر إيقاعه. حينئذ يتشابه الشعر مع الموسيقى وتصبح الألحان مما يصنع للشعر إيقاعه[٤٠].

ويرى الفارابي :"أن نسبة وزن القول في الحروف كنسبة الإيقاع المفصل في النغم. فان الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذات الفواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل "[41].

والشعر ليس مجرد تعاقب منتظم في الزمن بين الحركات والسكون، بل هو يتكون من كلمات، والكلمات لها دلالات، أي أنها تشير إلى مدركات مرتبطة بالحس. فالشاعر كالمصَور يبدع العالم في أشكال فنية، وكلاهما يحاكي الأشياء الإرادية - على حد قول الفارابي[42]. ومعنى ذلك أن الشعر متصل بنوعين من الفن، هما الموسيقى والتصوير. بل إن الشاعر يعد أكثر حرية من المصور، لأن المصور يكون ملتزماً بقواعد المنظور الثابت، وبالنقل المباشر - وليس الحرفي - له. أما الشاعر فإنه يحاكي الموضوع بأكثر من طريقة.

ولكن من هو الشاعر في رأي "الفارابي"؟

يقول "الفارابي" :"إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، ولهم تأتٍ جيد للتشبيه والتمثيل : إما لأكثر أنواع الشعر، وإما لنوع واحد من أنواعه، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي، بل هم مقتصرون على أن جودة طباعهم وحسن تأتيهم لما هم ميسرون نحوه. وهؤلاء غير (مسلجسين) بالحقيقة لما عدموا من كمال الرؤية والتثبت من الصناعة". ومن سمّاه مسلجساً شعريا فذلك لما يصدر عنه من أفعال الشعراء[43].

إن "الفارابي" عندما يصوغ تعريفه للشاعر، فإنه يبدأ بالشاعر الذي يقرض الشعر بالفطرة، أو الشاعر المطبوع، والذي وهب القدرة على صياغة الشعر، ولكن دون أن يكون عليما ومتبحرا في صنعة الشعر وهذا الشاعر لا يعد مكتمل النضج لدى "الفارابي". أما الشعراء العارفون "بصناعة الشعر حق المعرفة حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أي نوع، شرعوا فيه، ويجوّدون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون للشعراء المسلجسين "[44].

أي أن التبحر في صنعة الشعر هو الأساس في تكوين الشاعر، أما الذين يقلدون الشعراء من الطائفة الأولى (المطبوعين) أو الثانية (العارفين بالصنعة) فانهم يكونون أكثر زللاً وخطأ.

يقول "الفارابي" في إطار رؤيته لمهمة الشعر، إن الأقاويل الشعرية نوعان: "منها ما يستعمل في الأمور التي هي جدّ، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللّعب. وأمور الجدّ هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى"[٤٥].

وإذا كان "الفارابي" - متأثرا بأفلاطون - يفضل العمل الفني الذي يستعمل في أمور الجدّ، من أجل الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية. ويضعه فوق العمل الذي يكون مقصوداً لذاته (اللعب) أو المتعة الحسية التي لا تهدف إلى غاية نافعة أو تقدم موقفا أخلاقيا، إلا أنه لا ينكر الشعر الذي جوهره اللّعب أو الذي لا يؤدي إلى مقصد خيّر.

أي أن "الفارابي" يزاوج بين نوعين من الشعر. الشعر الذي يدعو إلى الفضيلة ويؤدي إلى السعادة - أي الشعر الذي يدعو إلى الخير والمنفعة - والشعر الذي يمتع وإن كان غير مفيد.

وللشاعر دور فعال في المدينة الفاضلة، وإن كان "الفارابي" لم يرق به إلى مستوى الأفاضل، إلا أنه لم يطرده من مدينته، "فالمدينة الفاضلة أجزاؤها خمسة : الأفاضل وذوو الألسنة والمقدّرون والمجاهدون والماليون. فالأفاضل هم الحكماء والمتعقلون وذوو الآراء في الأمور العظام. ثم حملة الدين، وذوو الألسنة وهم الخطباء والبلغاء والشعراء والملحنون والكتاب ومن يجري مجراهم وكان في عدادهم"[٤٦].

ثم يشرح بعد ذلك تكوين الفئات الأخرى من (المقدرين والمجاهدين والماليين). أي أن "الفارابي" جعل الشعراء يسبقون فئات كثيرة من فئات مجتمع المدينة الفاضلة. فوضعهم فوق الحسّاب والمهندسين والأطباء والمنجمين، وفوق المجاهدين، ومكتسبي المال في المدينة. وبذلك يكون الشعراء في مدينته في وضع أفضل كثيراً منهم في جمهورية "أفلاطون".

ويفصل "الفارابي" بين وظيفتي الشعر : اللعب، والجد أو اللذة والفائدة، بحيث يصبح الشعر إما هادفًا إلى تحقيق اللذة أو تحقيق ما هو نافع ومفيد. ومن هنا نجده يدخل الشعر أو الأقاويل المحاكية ضمن ما يستعمله الإنسان ليسعد به،

بحيث لا ينال من وراء تحصيله سوى الراحة واللذة. وإن كان "الفارابي" يحدد وبشكل قاطع أفضلية النوع الثاني من الشعر.

والفارابي "قادر – شأنه في ذلك شأن "أفلاطون" – على أن يخبرنا بمعاييره الأخلاقية في الفن لأن هذه المعايير جزء من مخطط أخلاقي واضح الصياغة، سواء في كتبه عن الأخلاق أو السياسات المدنية أو سبيل تحصيل السعادة. ولا شك أن هذا إنجاز متميز، إذ أن أي نظرية أخلاقية في الفن تظل خاوية ما لم تستند إلى مخطط من القيم بغض النظر عن قبولنا أو رفضنا لهذا المخطط"[٤٧].

وهكذا نجد أن "الفارابي" قد جعل الشعر لكي يكون شعرا يجب أن يكون محاكيا – أي أن المحاكاة عنصر أساسي فيه – ثم لابد وأن يكون موزونا ومقسما إلى أجزاء متساوية. وربط بين الشعر والموسيقى والتصوير. وجعل الشاعر الحق، هو الذي يمتلك صنعة الشعر، وأناط به دورا أخلاقيا جعله في المقدمة، وان لم ينكر المتعة أو اللذة في الشعر.

أما "ابن سينا" فقد رأى أن "الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فان عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر. ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل منها واحدا"[٤٨].

وبذلك يلح "ابن سينا" على قضية التخييل، ويجعل الوزن من جوهر العمل الشعري خاصة عند العرب – أو في الشعر العربي.

ويرى أن "المقدمات الشعرية هي: المقدمات التي من شأنها، إذا قيلت أن توقع في النفس تخييلا، لا تصديقا.

والتخييل هو انفعال من تعجب، أو تعظيم أو تهوين أو تصغير، أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمنقول ايقاع اعتقاد ألبتة. وهذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا ذائعة ولا شنعة، بل أن تكون

مخيلة. ويكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات. فيحاكى الشجاع بالأسد والجميل بالقمر والجواد بالبحر"[٤٩].

ويؤكد (ابن سينا) على التخييل فيقول: "والمخيل هو الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكرى، سواء كان المقول مصدقا أو غير مصدق. فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل: فانه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى، انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق. فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا. وربما كان المتيقن كذبه مخيلا"[٥٠].

وإذا كان "ابن سينا" قد أكد على التخييل فى الشعر، وأكد على أن الكلام المخيل هو الذى ينفعل به الانسان انفعالا نفسانيا غير فكرى - أى دون روية واختيار - بل لأنه - أى الكلام - متيقن الكذب. وأكد أيضا على الوزن والقافية، بصورة أقوى من "الفارابى"، فانه أيضا يجعل الشعر صناعة. فالصناعة عنده هى "أعلى درجة من درجات الشعر، .. والصانع الأقدم أرأس من الصانع الذى يخدمه ويتبعه"[٥١].

بل إن المقدمات المخيلة نفسها التى يتألف منها القول الشعرى، "تكون تارة موجهة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخييل وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل". وهى أن تكون إما فى لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة، أو أن تكون فى معناها ذات معنى بديع فى نفسه لا بحيلة قارنته. مثال ذلك قول القائل:

وما ذرفت عيناك إلا لتضربى   بسهميك فى أعشار قلب مقتل[٥٢]

ويوجد "الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيَّل والوزن، فإن الأقاويل الموزونة التى عملها عدة من الفلاسفة، ومنهم "سقراط"، قد وزنت بوزن (ايلاجيا) الثالث المؤلف من أربعة عشر رجْلاً، وإما بوزن (التروكى الرباعى) المؤلف من ستة عشر رجلا، وغير ذلك. وكذلك التى ليست بالحقيقة أشعاراً. ولكنْ أقوالاً تشبه الأشعار وكالكلام الذى وزنه (أنبادوقليس) وجعله فى الطبيعيات، فإن ذلك ليس

فيه من الشعر إلا الوزن. ولا مشاركة بين "أنبادوقليس" وبين "هوميروس" إلا فى الوزن. و أما ما وقع عليه الوزن من كلام "أنبادوقليس" فأمور طبيعية، وما يقع عليه الوزن من كلام "هوميروس" فأقوال شعرية فلذلك ليس كلام "أنبادوقليس" شعراً. وكذلك أيضا من نظم كلاماً ليس من وزن واحد، بل كل جزء منه ذو وزن آخر فليس ذلك شعراً، ومن الناس من يقول "ومن يغنى به بلحن ذى إيقاع"[٥٣].

فالشعر لابد أن يجتمع فيه القول المخيل والوزن، وإلا فقد صفة الشعر بل لابد فى رأى "ابن سينا" أن يكون الوزن واحداً. فوحدة الوزن والتخييل هى أساس الشعر..

ويلاحظ هنا أن "ابن سينا" فى (فن الشعر) كان مدركا لآراء "أرسطو" فى التفرقة بين الشعر وغير الشعر، وأن الشعر ليس مجرد الكلام الموزون المقفى فحسب، بل لابد أن يجتمع إليه التخييل أيضا.

و"السبب المولد للشعر فى قوة الانسان، شيئان : أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا، وبها يفارقون الحيوانات العجْم، من جهة أن الانسان أقوى على المحاكاة من سائر الحيوانات، فإن بعضها لا محاكاة فيه أصلا. وبعضها فيه محاكاة يسيرة : إما بالنغم كالببغاء، و اما بالشمائل كالقرد"[٥٤]. "والسبب الثانى حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها"[٥٥].

فحب المحاكاة، والمتعة المتولدة عنها، وحب الناس للتأليف الموزون بأوزان مناسبة للَحن، هما السبب فى تولّد الشعر فى الإنسان. فإذا كان الإنسان عفيفا طيب النفس مال إلى المحاكاة بالأفعال الجميلة، أما من كان أخسّ فقد مال إلى الهجاء.

وهو هنا يردّد – ترجمةً – أقوال "أرسطو" الذى رأى أن التراجيديا تحاكى الأنقياء من الناس بينما تحاكى الكوميديا الأدنياء من البشر.

ولقد أدرك "ابن سينا" – شأنه شأن "الفارابى" – تلك العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى، حين أشار إلى أن كلا من الشاعر والمصور محاكٍ، غير أنه يختلف عن "الفارابى" فى أنه كان مدركا للنظرية الأرسطية التى ترى أن الفنون

كلها بما فيها الأدب والموسيقى والتصوير والرقص تقوم على المحاكاة. وأن التمييز بين فن وآخر إنما يكون (بوسيلة المحاكاة)[٥٦].

فالمحاكاة عند "ابن سينا"[٥٧] تكون فى ثلاثة أشياء هى اللحن والكلام والوزن، اللحن الذى يتنغم به يؤثر على النفس تأثيراً لا يرتاب به، والكلام إذا كان مخيلا محاكياً، وبالوزن وإن كان من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر وربما اجتمعت هذه كلها، وربما انفرد الوزن والكلام المخيّل.

وإذا كان الشعر عند "الفارابى" يقوم بأداء مهمتين هما اللذّة والفائدة، فإننا نجد أن "ابن سينا" قد أقر بهاتين الوظيفتين، وإن كان لم يجمع بينهما. "فالشعر قد يقال للتعجّب وحده، وقد يقال للأغراض المدنية"[٥٨] فعلى ذلك كانت الأشعار اليونانية.

أما الأشعار العربية فإنها تقال لأمرين : "أحدهما ليؤثر فى النفس أمراً من الأمور تُعَدُّ به نحو فعل أو انفعال، والثانى للعجب فقط، فكانت تشبه كل شىء لتعجب بحس التشبيه"[٥٩] بينما اليونانيون - فى رأيه - كانوا يقصدون "أن يحثوا القول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل. وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر"[٦٠].

فالعجب الذى يقول فيه العرب الشعر يكاد يكون مقصوداً لذاته بعيداً عن أى مغزى عملى أو نفعي. أو بعيداً عن الفائدة - كما كان لدى "الفارابى" - على حد تعبيره. وهذا يتسق أيضا مع قول "ابن سينا" إن أحد سببي الشعر فى الإنسان هو الإلتذاذ بالمحاكاة، وان السبب الثانى - كما أسلفنا هو حب الناس للتأليف. فصنعة الشعر يمكن أن تكون هنا غاية فى حد ذاتها.

"فابن سينا" يقدر الجانب الممتع فى الفن عموما - وليس الشعر فقط - بل إن اللذة أو المتعة أو الفرحة التى تحققها المحاكاة فى الفن - فى تصوره - هى التى تسوغ للمتلقى الإقبال على هذا الفن وتفضيله على الواقع رغم بعده واختلافه عن هذا الواقع"[٦١].

وإذا كان "ابن سينا" قد اهتم باللذة فى الشعر، فانه أيضا اهتم بالجانب الأخلاقى، وإن كان منفصلا عن حديثه عن اللذة. فهو يرى أن من واجب الشعر

"أن يحاكى الأفعال المنسوبة للأفاضل، وإلى الممدوحين من الأصدقاء بما يليق بهم وبمقابلها للأعداء"[١٢]. وأن يحاكى فى الممدوح" خيريته، ويذكر أنها نافعة وموافقة، وأنها على أشبه ما ينبغى أن تكون به، وأنها معتدلة متناسبة الأحوال"[١٣].

ولقد ترتب على هذه النظرة الأخلاقية لوظيفة الشعر أن أصبح موضوع المحاكاة فى الشعر يقوم على الواقع، وعلى ما ينبغى وقوعه. فإذا "أسندت التجربة إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع، وبعد ذلك إذا أسندت إلى موجود مما يقدر كونه. وقد كان يستعمل فى طراغوذيا جزئيات فى بعض المواضع مخترعة تسمى على قياس المسميات الموجودة، ولكن ذلك من النادر القليل[١٤].

وهكذا ألزم "ابن سينا" الشاعر بالابتعاد عن كل ما هو مبتدع أو مخترع، واشترط ألا تكون الخرافة المخيفة المحزنة (موضوع التراجيديا) موضع شك. إلحاحا منه على تأكيد الصلة الوثيقة بين المهمة الأخلاقية للشعر، وموضوع المحاكاة الشعرية.

يقول ابن سينا:

ويجب ألا تكون الخرافة موردة مورد الشك حتى تكون كأنها تفسر على التخيل. فإن هذا اولى بأن يخيل (جيدا) كما كان يفعله فلان. وإن كان فعله غير مخلوط بصناعة تصديقية وشئ يحتاج إلى مقدمات. وقد كان بعضهم يقدمون مقدمات شعرية للتعجيب بالتشبيه والمحاكاة فقط دون القول الموجة نحو الأفعال"[١٥].

وهكذا نجد أن "ابن سينا" قد جعل الشعر هو الكلام الموزون المقفى والذى يقوم على التخيل. كما اهتم بدور الشاعر فى اجتلاب المتعة أواللذة، بالإضافة إلى دوره الأخلاقى والتربوى المنفصل عن دوره الأول وهو فى رأيه ذلك يردد آراء "أرسطو" فى هذا الشأن.

يعرف "ابن رشد" الشعر بقوله :

"والأقاويل الشعرية هى الأقاويل المخيلة. وأصناف التشبيه والتخييل ثلاثة : اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما"[٦٦] والصناعة المخيلة التى تفعل فعل التخييل ثلاثة : صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية[٦٧].

وتوجد هذه العناصر متفرقة، كما توجد مجتمعة، فالمزامير تتميز بالنغم، والرقص بالوزن، واللفظ بالمحاكاة، ومثال اجتماعها الموشحات والأزجال فى بلاد الأندلس. غير أن هذه العناصر عند "أرسطو" - كما أسلفنا - تخص فن التراجيديا. ولكن "ابن رشد" يطبقها على الشعر العربى مباشرة، وذلك بناء على تعريفه بأن كل قول شعرى هو إما هجاء، أومديح، بوضع الهجاء مكان الكوميديا، والمديح مكان الترجيديا.

ثم يكرر "ابن رشد" ما جاء فى "أرسطو" - و"الفارابى" و"ابن سينا" - حول ما ينبغى أن يسمى شعرا، رافضا وضع أقوال (أنبادوقليس) ضمن الشعر وذلك على العكس من أعمال (هوميروس) التى يتمثل فيها معنى الشعر بشكل كامل.

أما "نشأة الشعر فتبدأ من كونه مطلبا فطريا، مؤكدا على أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يلتذ بالتشبيه والمحاكاة، وهو الذى يختص بتذوق الوزن واللحن طبيعيا"[٦٨]. مؤكدا ما جاء أيضا عند ابن سينا.

وإذا كان الشعر يقوم على المحاكاة، فإن "ابن رشد" يؤكد على اختلاف المحاكاة بين الفنون المختلفة. فالمحاكاة "فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة، ومن قبل الوزن ومن قبل التشبيه نفسه. وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه مثل وجود النغم فى المزامير، والوزن فى الرقص، والمحاكاة فى اللفظ، أعنى الأقاويل المحاكية غير الموزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها، مثلما يوجد فى النوع الذى يسمى الموشحات والأزجال، وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان أهل هذه الجزيرة"[٦٩].

أى أن عناصر قيام الشعر هى اللحن والوزن والمحاكاة، وهى نفسها العناصر التى وضعها "ابن سينا". غير أن "ابن رشد" رأى أن الشعر العربى - عدا

الموشحات والأزجال – لا يتوافر له عنصر اللحن، وانما يتوافر له إما الوزن فقط أو الوزن والمحاكاة. وهذا ما سبق أن قرره أيضا "الفارابى"، إذ لا يعد اللحن من عناصر الشعر العربى.

"من هنا يقر كل من ابن سينا وابن رشد أن المحاكاة والتخييل فى الشعر تكون من قبل اللفظ والوزن فقط، ويصبح الفرق بينهما وبين "الفارابى"، أن الأخير يقصر المحاكاة فى الشعر على اللفظ دون الوزن"[٧٠].

ومما تجدر ملاحظته هنا هو أن "ابن رشد" بذل جهدا كبيرا فى محاولة تطبيق ما جاء فى فن الشعر على الشعر العربى. مستندا إلى معرفة كبيرة بالشعر الجاهلى، والعصور التالية عليه.

واذا كانت العلل المولدة للشعر فى الناس هى : التشبيه والمحاكاة، والالتذاذ بهذا التشبيه، ثم الالتذاذ أيضا بالوزن والألحان. فإن هذا يعنى أن تذوق الشعر والتمتع به أمر مطبوع فى الانسان – أى فطرى. وهنا تكمن القيمة الجمالية للشعر التى تجعل المتعة أساسا لها. غير أن "ابن رشد" لا يغفل الدور التعليمى للشعر. فالشعر هو أحد وسائل الإقناع عند تربية سكان الدولة، لأن الشعر يمكن أن يدركه العامة بينما الأساليب البرهانية لا يدركها غير الخاصة.

والخطابة والشعر من الوسائل التى تستخدم فى تدبير مصالح المدن وأمور العامة.

وإذا كانت اللذة فى الشعر تأتى مصاحبة للمحاكاة حتى لو كانت المحاكاة موجهة إلى أمور الجد، "فالمحاكاة فى حد ذاتها ملذة، غير أن هذه اللذة تقيم على أساس ما تقدمه من نفع أو ما يقترن به من فائدة ومن هنا يصبح الشعر أداة تعليمية لأنه أكثر قبولا لديهم من البرهان"[٧١].

وإذا كان الشعر بطبيعته التخييلية يسهل تمثيل الحقائق، وبطبيعته الجمالية يسهل استيعاب صور الحقائق فى انتظار أن يترقى الصبى إلى درجة التعليم البرهانى. وذلك لأن الأحداث "من أخلاقهم أنهم يؤثرون الجميل أكثر من إيثارهم النافع، وانما يؤثرون من النافع ما كان جميلا. فلابد حينئذ من توجيه هذا التوافق بين طبيعة الشعر والحاسة الجمالية للشباب حتى يحسن تعليمهم[٧٢].

فالأقاويل الشعرية – عند "ابن رشد" – لا تستخدم فقط فى تعليم الكبار، وإنما أيضا فى تعليم الصبية، لأن الأقاويل الشعرية تستخدم فى تعليم من لا يستطيع استيعاب الأساليب البرهانية.

بالإضافة إلى الدور التعليمى للشعر، فان له دورا أخلاقيا، تتحدد غاية الشعر فيه بالكف عن فعل، والحث على فعل آخر.

يقول "ابن رشد" :

"ولما كان المحاكون والمشبهون إنما يقصدون بذلك أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الإرادية، وأن يكفوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التى تقصد محاكاتها : إما فضائل، و إما رذائل .. وذلك أن كل فعل وكل خلق إنما هو تابع لأحد هذين: أعنى الفضيلة أو الرذيلة، فقد يجب ضرورة أن تكون الفضائل إنما تحاكى بالفضائل والفاضلين، وأن تكون الرذائل تحاكى بالرذائل والأرذلين. وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبح. فظاهر أن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد به التحسين والتقبيح. وقد يجب مع هذا ضرورة أن يكون المحاكون للفضائل، أعنى المائلين بالطبع إلى محاكاتها، أفاضل، والمحاكون للرذائل أنقص طبعا من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة"[٢٣].

وإذا كان الأفاضل يحثون على الفضيلة، والمحاكون للرذائل أنقص طبعا وأقرب إلى الرذيلة – فى رأى "ابن رشد" – فإنه بذلك يكون محرضا الشعراء للقيام بدور أخلاقي.

وهكذا نجد ابن رشد شأنه شأن غيره من الفلاسفة المسلمين السابقين كان يؤكد على أن الوزن يمثل عنصرا رئيسيا فى الشعر، وأن المحاكاة مما يتقوم به الشعر. وأن الشعر قد يقصد به المتعة الجمالية الخالصة أو المنفعة، وإن كان يميل إلى إضفاء دور أخلاقي على الشعر، ودور تعليمي خاصة مع الشباب والصغار.

والجدير بالذكر أن آراء الفلاسفة (الفارابى، ابن سينا، ابن رشد) ليست إلا ترديدا الآراء "أرسطو". مع بعض التعديلات الطفيفة فى محاولة لجعلها مناسبة للشعر العربى. وقد اختلفت درجة هذه الموائمة مع الشعر العربى، من فيلسوف إلى آخر، وكانت فى ذروتها عند ابن رشد.

الشعر والشاعر عند النقاد

(ابن طبا طبا – قدامة بن جعفر – حازم القرطاجى)

يبدأ "ابن طبا طبا" فى (عيار الشعر) تعريفه للشعر على أنه "كلام منظوم، بائن عن المنثور الذى يستخدمه الناس فى مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع. وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق ولم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه"[٧٤].

فى هذا التعريف يضع "ابن طباطبا" الوزن أساسا للشعر، كما أنه لا يهتم بالتخييل أو المحاكاة. فهو لا يضع فى اعتباره غير الشعر فى ذاته باعتباره بنية لغوية قائمة على أساس الطبع والذوق. أما من لم يستقم ذوقه – فى رأى "ابن طبا طبا" – فإنه لابد محتاج إلى معرفة العروض والحذق به، أى أن الصنعة والدربة تكون هامة بالنسبة له.

وإذا كانت معرفة الشاعر بالصنعة من الأمور الهامة، فإن ثقافته أيضا ذات أهمية كبرى. فيرى "ابن طبا طبا" ضرورة "التوسع فى علم اللغة والبراعة فى فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر والتصرف فى معانيه، وفى كل فن قالته العرب فيه، وسلوك سبلها ومناهجها فى صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستدله منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وجزالة معانيها وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز فى أحسن زى وأبهى صورة"[٧٥].

فالشاعر الحقّ هو الذى استقامت لغته، وكثر حفظه للشعر ومعرفته لفنونه وضروبه، ومن كان واسع الثقافة، عليما بكل ما يتصل بمجاله، وعصره والعصور السابقة.

وكذلك نجد "ابن طبا طبا" ينصح الشاعر بمعرفة سنن العرب، أى المعتقدات الخرافية أو الفلكور العربى : كسقيهم العاشق الماء على خرزة تسمى السلوان، وكضربهم الثور إذا امتنعت البقر عن الماء، وكحذف الصبى سنّه إذا سقطت فى عين الشمس(٣٦).

ويذكر "ابن طباطبا"(٣٧) أمثلة على ذلك إذْ يقول الشاعر – فى شأن موضوع الحززة:

يااليت أنّ لقلبى من يعلّله

أو ساقياً فسقاه اليوم سلواناً

أو قول شاعر آخر :

شربت على سلوانه ماء مُزْنةٍ

فلا وجديد العيش يامىّ ما أسْلُوَ

وكذلك فى إيقادهم النار خلف المسافر الذى لا يحبّون رجوعه، ويقولون:

أبعده الله وأسحقه وأوقد ناراً إثره. وفى ذلك يقول الشاعر:

وذمة أقوام حملتَ ولم تكنْ

لتوقد ناراً إثرهم للتندّم

وكضربهم الثور إذا امتنعت البقر من الماء، ويقولون إن الجنّ تركب الثيران فتصدّ البقر عن الشراب. قال الأعشى:

فإنى وما كلفتمونى وربكم

ليعلم من أمْسى أحقّ وأحوبا

لكالثور والجنىُّ يركب ظره

وما ذنبه أن عافتْ الماء مشربا

وما ذنبه أن عافت الماء باقر

وما إنْ تعاف الماء إلاّ ليضربا

كما يذكر - "ابـن طباطبا" - فى هذا الصدد أيضا شعرا لـ "نهشل بن حرّى".

وكذلك زعم العرب أن الصبى إذا حذف سنّه وسقطت فى عين الشمس. وقوله: ابدلينى بها أحسن منها. وقالت العرب إن فعله ذلك يجعل أسنانه تنبت سليمة لا عوج فيها.

وقد قال "طرفة بن العبيد"

بدلته الشمس من منبته

برداً أبيض مصقول الأشر

إن هذه المعرفة الوثيقة بحكايات العرب وخرافاتهم تجعل الشاعر قادراً على مخاطبة وجدانهم، كما تعّمق رؤيته وتضيف إليها أبعادًا أسطورية وخرافية.

وإذا كانت ثقافة الشاعر الواسعة، ومعرفته سنن العرب ومعتقداتهم وخرافاتهم وأساطيرهم ذات أهمية كبيرة بالنسبة للشاعر حتى يكون شعره عميقا، واسع الأفق، فإن هذا يتطلب أيضا أن يكون الشاعر عالما بفنّه، متمرساً فيه، وقادراً على تطويعه لأغراضه.

يقول ابن طبا طبا :

"للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه، فمن تعصت أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلّف منه وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة"(٣٨).

ومعنى ذلك أنه علينا أن "نرد استعصاء الأداة إلى استعصاء الطبع، وتفهم الأداة فى الشعر فهماً رحبا، لا يقصر على مجرد التوسع فى علم اللغة، والبراعة فى فهم الإعراب، والمعرفة بأنساب الناس ومناقبهم، بل تمتد لتشتمل الأداة الشعرية"(٣٩).

ولم يقف "ابن طباطبا" في حديثه عن الشعر على تعريفه، وما يلزم للشاعر من أدوات أو ثقافة، بل إننا نراه يدخل في تفاصيل كتابة القصيدة أو صناعتها، فيقول:

"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكرة نثراً، وأعدله ما يُلبّسه إيّاه من الألفاظ التى تطابقه، والقوافى التى توافقه، والوزن الذى يُسلس له القول عليه"[٨٠].

ثم يتابع "ابن طباطبا" تفاصيل عملية الصناعة هذه، وبشكل آلى فهى تمرّ بمراحل متتالية، وهو بذلك يحول الشاعر من مبدع إلى صانع، وكأن الشاعر يدخل إلى عالمه الشعرى، وبناء القصيدة قصْداً، ولا وجود للالهام أو الوحى، أو اللاوعى فى هذا الشأن.

أما "قدامة بن جعفر" فقد وجد أن ما يندرج تحت العلم بالشعر، انما يتمثل فى خمسة أقسام هى : الوزن والعروض، والقوافى والمقاطع، واللغة والغريب، والمعانى ومقصودها، وتمييز الجيد من الرديء. ولاحظ قدامة أن السابقين عليه استقصوا القول فى الأقسام الأربعة الأولى، ولكنهم لم يضعوا كتابا مقنعا فى نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه، مع أن هذا القسم أهم من باقى الأقسام وأقربها إلى جوهر العلم بالشعر، ذلك لأن دراسة الغريب والنحو وأغراض المعانى هى أصل من أصول الكلام العام – أو ما يسميه "الفارابى" علم اللسان – وهو أصل ينطبق على الشعر كما ينطبق على النثر، ومن ثمّ لا يميّز الخصائص الذاتية للشعر. أما دراسة الوزن والقافية فهى – وإن خصّت الشعر وحده – ليست دراسة ملحّة لسهولة وجودها فى طباع أكثر الناس من غير تعلم[٨١].

لقد كان عدم وجود (نقد الشعر) هو السبب الأساسى فى وضعْ قدامة "بن جعفر" لكتابه، وذلك اعتماداً على أن هذا المجال (النقد) هو الأقرب إلى جوهر العلم بالشعر.

ويلاحظ أن قدامة قد أدرج القوافى – على غير ما فعل "ابن طبا طبا" – ضمن ما يشكل الأقسام الخمسة التى يجب دراستها فى الشعر، وبالتالى جعلها من قوام الشعر.

يقول قدامة عن الشعر أنه :

"قول موزون مقفى يدل على معنى"[٨٢].

وهكذا نجد أن الفارق بين الشعر والنثر قد انحصر في الجانب الموسيقي المتحقق في الوزن والقافية، دون النظر الى البنية اللغوية وخصوصيتها[٨٣].

ويرى "قدامة بن جعفر" "أن الشاعر يحاول الوصول إلى الطرف الأجود من الشعر ولا يعجز عن ذلك إلا إذا ضعفت صناعته، أو انعدمت، فينتهي إلى غاية الرداءة أو يقع بين الغايتين أو النقيضين. وفي كل حال من الأحوال يظلّ يقول كلاما موزونا مقفى يدل على معنى، لكن قيمة القول تتحدد في النهاية بمدى القرب أو البعد من الغاية المثالية، وهي الشعر الحق، الذى يهدف إلى الوصول إلى صناعة الشعر. ومصطلح العلم بمعناه القديم. فالصناعة هي العلم المتعلق بكيفية العمل[٨٤].

و "قدامة" هنا يؤكد على أن الشعر صناعة، وبذلك يكون ضروريا أن يحدّد الصفات التي تؤكد على جودته، وتلك التي ينطوي عليها رديء الشعر. وقد رأى قدامه أن اللفظ، والوزن، والقافية، والمعنى هي ما يتقوم به الشعر، ويمكن الحكم عليه بالجودة أو عدمها بالرجوع إليها.

أما "حازم القرطاجي" فيقول في تعريفه للشعر

"الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها. ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسّ تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها من الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها"[٨٥].

وإذا كان "حازم" قد اتفق مع "ابن طبا طبا" في أن الشعر كلام موزون مقفى، إلا أنه أضاف إلى هذا العنصر الشكلي عنصر التمثيل والمحاكاة، وهذا يعني تأثره بما جاء في (فن الشعر) لأرسطو، والشروح والملخصات التي أجراها

عليه الفلاسفة العرب فى هذا الشأن. كما أنه كشف عن نظرة ثاقبة حين أضاف العنصر الإبداعى - الاستغراب والتعجب - للشعر، وباعد بينه وبين التأثير الساذج.

و"حازم القرطاجنى" عندما يتكلم عن "علاقة الشاعر بعالمه فإننا نجده أميل إلى استخدام مصطلح المحاكاة وحده. وإذا تحدث عن طاقات الشاعر الإبداعية، وقواه الابتكارية فإنه يستخدم فى هذه الحالة مصطلح التخيل، والمتخيلة أو المخيلة على أساس أن العمل الفنى ينتج عن القوة الإبداعية"[٨٦].

وهكذا نجد أن "حازم القرطاجنى" قد اكتملت على يديه النظرية النقدية، والرؤية الشعرية.

والشاعر الحق عند "حازم" هو الذى خبر الحياة خبرة عميقة وأدرك مجارى أمورها إدراكا واعيا وهو الذى له من قوة التميز والملاحظة ما يمكنه من الوعى بحقائق الأشياء والأحوال والأزمنة والقضايا[٨٧].

على أن العلاقة بين الشعر والواقع، وعلاقة الشعر بالأخلاق قد اتخذت منحى آخر عند هؤلاء النقاد. فنجد "قدامة بن جعفر" يستعير من (أفلاطون) فضائله الأربع الكبرى : العقل والشجاعة والعدل والعفة ويجعلها أساساً لمعانى الشعر. فى المدح يتم اثباتها وفى الهجاء يتم سلبها، وفى الرثاء ترد بصيغة الماضى .. الخ ومع ذلك فإن (قدامة) يجيز الفُحش والرفْث فى الشعر لأن الهجاء فن من فنون الشعر يتناول تصوير الجوانب السالبة، ولا يتوجب على الشاعر إذا شرع فى غرض من أغراض الشعر إلا أن يتوخى البلوغ إلى النهاية المطلوبة فى التجويد[٨٨].

والشعر عند العرب كان يدور حول المديح والهجاء، وان ما يهدف إليه الشاعر سواء فى المديح أو الهجاء، إنما هو الخير، وما يخرج على هذا لا يعدّ من الشعر الجيد. ولذلك فإننا نجد أن "ابن طباطبا" يقول عن المثل الأخلاقية عند العرب وبناء المدح والهجاء عليها :

"وأما ماوجدته فى أخلاقها، ومدحت به سواها، وذمّت من كان ضد حاله فيه فخلال مشهورة كثيرة منها فى الخَلقْ الجمال والبسطة، ومنها فى الخلقُ السخاء والشجاعة، والحلم والحزم والعزم، والوفاء، والعفاف، والبر، والعقل،

والأمانة والقناعة، والغيرة، والصدق والصبر، والورع، والشكر، والمداراة، والعفو، والعدل والإحسان، وصلة الرحم، وكتم السر ....."(٨٩).

ولقد رد "ابن طبا طبا"، عيار الشعر إلى موافقته للحال التى تنظم من أجلها، وفهم "ابن طبا طبا" هذه الحال فهما أخلاقياً مباشراً. وبذلك عارض التصور الذى رأى فى الشعر بعض الشر بتأكيده الغاية الأخلاقية للشعر، وذلك عن طريق ربط الجيد من الشعر بتصوير المثل الأخلاقية التى امتدحها العرب والتى بثها الإسلام. وأهم قيمة أخلاقية يمكن التأكيد عليها – فى ضوء هذا التكييف – هى قيمة الصدق"(٩٠).

"فابن طبا طبا" يؤسس الشعر على الصدق، ويرى أن "الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق .. ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل والمحال، والمجهول، المنكر، وينفر منه ويصدأ له"(٩١). ويرى أن شعراء الجاهلية والإسلام قد أقاموا أشعارهم على هذا الأساس.

أما "ابن جعفر" فقد كان مع القول السائد (أحسن الشعر أكذبه) ويترخص فى كل أنواع المبالغات من غلو وإفراط حتى إذا وصل الشاعر إلى الحد الممتنع طالب الشاعر بالتوقف. وكان تحديد الممتنع عنده بأنه (لا يكون، ويجوز أن يتصور فى الوهْم)(٩٢).

أما بالنسبة (لحازم القرطاجنى) فإنه إذ يرى أن الأقاويل الشعرية "القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد، بما يخيل لها فيه من خير أو شر"(٩٣).

وبذلك تكون للشعر مهمة أخلاقية مؤثرة فى حياة الانسان، وليس مجرد متعة أو تسلية فارغة.

"إن نجاح الشعر مرتبط بمدى العون الذى يقدمه للإنسان بكل ما ينبغى أن يكون عليه"(٩٤).

وإن فاعلية التحسين والتقبيح فى الشعر – لدى "حازم" – تؤتى ثمرتها من خلال مخطط أخلاقي، "يربط اكتمال الشعر بكمال الإنسان نفسه، أو بعبارة

أخرى بمساعدة الانسان على الوصول إلى الكمال. ولذلك تبدو عملية التحسين والتقبيح غير مفارقة للدين والعقل والمروءة"[٩٥].

وهكذا نجد أن النقاد قد رأوا أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى، وأضاف بعضهم التخييل والمحاكاة – كما ذكرنا – وأن للشعر مهمة أخلاقية وان كانت الآراء قد تفاوتت حول هذا الدور بين "قدامة" و"حازم". وقد كان تأثير "أفلاطون" كبيرا على "قدامة بن جعفر" أما "حازم" فقد كان ينهل من فن الشعر "لأرسطو" والشروح التى قدمها الفلاسفة العرب كما اهتم "ابن طباطبا"، "وقدامه" بصناعة اشعر، وكان الدور الأخلاقى للشعر عند "حازم القرطاجنى" واضحا.

الشعر والشاعر عند المحدثين

ما الشعر؟

سؤال طرحه الشاعر "صلاح عبد الصبور" ثم أردف قائلا : "سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها"[٩٦].

ولذا فانه لن يتصدى للإجابة الجامعة المانعة، بل إنه سوف يحكى عن الجانب الذى أدركه هو، فيرى أنّ الشعر هو الصوت المنفعل، والشاعر إنسان يتميز عن الآخرين بقدر ما يتشابه معهم. والانفعال المدرب هو عدة الشاعر. وعلة الموسيقى فى الشعر أن الانفعال عندما يصل إلى مداه لا بد له من التنغيم .. وليس الفرق بين الشعر والنثر إلا فرقاً فى نوعية الموسيقى. فموسيقى الشعر تتركز وتتواتر حتى تصبح لونا من (المصطلح) أما موسيقى النثر فهى مطلقة كإطلاقه[٩٧].

فالشعر – فى رأى "عبد الصبور" – من الصعب تعريفه تعريفا مانعا جامعا، وكل تعريف إنما هو محاولة من الشاعر أن يعبر عما أدركه فى الشعر. والشعر صوت منفعل لأن الإنفعال هو أداة الشاعر، وعلة الموسيقى فى الشعر التى تميزت وأصبح هو الفارق الجوهرى بين الشعر والنثر.

والفرق بين الشعر والنثر ليس فى أن الشعر يرتكز على الموسيقى أما النثر فبلا موسيقى. بل هو فرق فى نوعية الموسيقى. فالنثر الفنى مفعم بالموسيقى، ولكنها غير موسيقى الشعر.

و "الشعر أيضا فن نوعى، بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة فى التعبير، وتصور أن الشعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى، والتشريعية مثلا أو الابتكار الهندسى أو العلمى يعدّ محض خلْط فى مناهج رؤية الأشياء"[٩٨].

إن هذا التميّز للشعر، والناتج عن تميّز وسيلته الخاصة فى التعبير، هو الذى يفضله عن كل طرائق الابتكار والإبداع الأخرى. فالشعر فن له خصوصيته فى تعبيره، وفى أدواته.

ويدخل "صلاح عبد الصبور" فى تفاصيل عملية صياغة القصيدة فيرى أن "القصيدة هى نوع من الحوار الثلاثى، فهى تبدأ خاطرة يظنّ من لا يعرفها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر"[99]. ويشير إلى آراء اليونانيين، ومقولة العرب التى ترى أن الجنّ هو الذى يوحى إلى الشعراء بشعرهم، التى يخلص إلى أن. "هذه الخاطرة الغامضة تأتى ملحة مدوّمة، منتزعة من أى سياق، بحيث أنها لو أخضعت لعالم الفكر الدقيق بدرت قاحلة لا تبشر بتفتح عن زهر وثمر"[100].

ثم يرى أن القصيدة تمر بمراحل ثلاث: هى القصيدة كوارد، ثم القصيدة كفعل، أما المرحلة الثالثة فهى مرحلة العودة - أى حالته العادية قبل ورود الوارد إليه، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين، إذ أن الشاعر عندئذ يقطع الحوار ليبدأ المحاكمة، فتتجلّى عندئذ حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب"[101].

وتتجلى هنا ثقافة "صلاح عبد الصبور" الصوفية والتى يحيل إليها فى شرح خلق القصيدة، كما أنه هنا يحاول أن يشرح - كما يرى هو نفسه - مراحل الإبداع الشعرى.

والجدير بالذكر أن هذا الرأى، ليس رأيا عاما بالضرورة، بل هو محض رأى شخص، فقد اختلف الكثير من الشعراء فى رأيهم فى خلق القصيدة، وإن حديث الشاعر عن تجربته الشعرية كحديثه عن تجربته فى الحب، كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة هى غرام جديد، - على حد تعبير "صلاح عبد الصبور"[102] نفسه.

وقد رأى - "صلاح عبد الصبور" أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية، بل من اتخاذه موقفا سلوكيا وحياتنا من هذه القضايا بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوى فيما يكتبه. فمما لاشك فيه أن الشاعر إنسان أولاً، وهو بهذه الصفة الأولى يعيش وينفعل ويفكر ويعمل، وتتكون له

من خلال هذه المستويات المختلفة من الحياة بنية بشرية تختلف عن غيرها. وهو في مرحلة الإبداع الفنى ينظر فى ذاته ليرى من خلالها الكون والكائنات، فلابد عندئذ أن تتحول المؤثرات الفكرية المختلفة إلى دم يجرى فى أوعية نفسه، وهذه المؤثرات ساخنة باطنية كالدّم، لا يراها الإنسان إلا إذا سالت على الأوراق"[١٠٣].

فالشاعر لا يعبر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا، فتأتى أشبه بعمل مجرد جامد أو كأنها هيكل عظمى، بل إنه يتمثل الأفكار والقضايا، وتسرى فى أعماقه مسرى الدم، فتصبح جزءًا منه لا ينفصل عن كيانه، فيكون بوسعها إنْ تتسرب إلى شعره كأنها كامنة فيه دون أن توحى بأى نشاز أو تجريد، وتبدو جزءاً لا ينفصل عن الكلّ. فالشاعر لا يعبر عن الحياة، بل هو "يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثر صدقاً منها وجمالاً، ولكنه لابد أن يخلق، إذْ أن وقوفه عند التعبير عنها هو قصور فى رؤيته كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية"[١٠٤].

كما يفصل "صلاح عبد الصور" بين الصدق الفنى والصدق الواقعى إذْ يرى أن البحث عن السيرة الشخصية للشعراء فى شعرهم فحسب هو بمثابة تجنّ على الصدق الواقعى، لأنه إذْ يجعل الصدق الفنى هو الأساس الوحيد، مع أن له منطقه الخاص، إنما يضرب فى المجهول. وذلك لأن للقصيدة وجوداً مستقلاً عن صاحبها، إنّ لها حياتها الخاصة، فإذا استنبت الشاعر لها رأساً، فلابد أن ينبت لها أذرعا وأقداما[١٠٥].

وإذا كان خلق القصيدة حالة خاصة، كما أن الشاعر عندما يبدع لا يعبر عن الحياة، بل يخلق حياة أخرى معادلة لتلك الحياة، ولكن فى نفس الوقت يرى أن الشعر، ليس مقطوع الصلة بما عداه، بل إن الشعر "ينمو من داخل التراث الشعرى، والحوار الذى يدور فى نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعرى وبين العالم، وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعرى كما يرتبط بالعالم فلا مجال لعدّه شاعرًا"[١٠٦]. وبذلك نجده يقف فى مواجهة القول بالقطيعة مع التراث. وقد تمثل التراث فى أشعاره وصاغ قصائده العديدة التى تحيل إلى نصوص أو مواقف تراثية.

وإذا كان "صلاح عبد الصبور" قد رأى أن تعريف الشعر من الصعوبة بمكان، ولا يمكن الوصول إلى تعريف مانع جامع له. فإن "كولن ولسن" يقول : "ليست هناك حاجة إلى أبحاث مطولة عن طبيعة الشعر، فمن حسن الحظ أنه يمكن تعريفه ببساطة معقولة"(١٠٧).

ولكن هل حقا يمكن تعريف الشعر ببساطة؟

قد يكون قول "كولن ولسن" هذا هو الذى جعله فعلا لا ينفذ إلى أعماق الشعر حتى حين قال : إن الشعر يمتلك "القدرة على النفاذ إلى تلك الطبقة الأعمق، قدرة إصدار الأمر بالاسترخاء وإلزام الطاعة بتنفيذه"(١٠٨). و أن "الشعر يجلب راحة عاطفية عن طريق التخيل، وهو يعلم الانسان الثناء، لا عن طريق الإشارة إلى عجائب الكون، كما يفعل العلم، بل بفضل خلق خيالات تحقق رغباته"(١٠٩) أو "هو ضرب من المرهم الذى يهدىء الجراح التى تنكبنابها الحياة، وإن كان يظل عاجزاً عن شفائها"(١١٠).

أى أن الشعر ينفذ إلى أعماق الإنسان، ويجلب للإنسان راحة عاطفية عن طريق الأخذ به إلى عالم الخيال. إنه يهدئ من جراح الإنسان وآلامه، وإن كان لا يجهز على هذه الآلام، أو يشفى تلك الجراح.

وإذا كان "كولن ولسن" لم يتطرق هنا – من الجانب الفنى – إلى الإيقاع أو الموسيقى، إلا أنه جعل الخيال – وإن كان قد ذكر ذلك عرضاً – من أهم ما يتقوم به الشعر.

يقول ر . م . البيريس:

"حتى عام ١٨٨٠، كان النثر والشعر خاضعين كلاهما لمنطق النحو، وكان الشعر يفترق عن النحو بضوابط الوزن والإيقاع والقافية. كان التمييز إذن شكلياً..."(١١١).

ثم يضيف بعد ذلك بأن التمايز الشكلى بات "غير وارد عمليا اليوم. فقد فَقَد الشعر فى العديد من الحالات الإيقاع والوزن والقافية، بل فقد أحيانا الحرارة، كما تحرر بوجه خاص من المنطق الخطابى"(١١٢).

لقد كان التميز يقوم بين الشعر والنثر فى الماضى على أساس أن الشعر يقوم على الوزن والإيقاع والقافية، غير أن هذا التمييز الشكلى لم يعد ممكنا اليوم، فقد صار الشعر بلا هذه الضوابط، ولكنه مع ذلك مازال هناك نوعان أدبيان، "النوع الذى يحافظ على حب المنطق فى سرد الأفكار وعرضها، والنوع الذى يرفض: بإختصار النثر والشعر"[١١٣]. أى أن منطق النحو هو الذى يميز اليوم - من حيث المظهر الشكلى على الأقل - النثر عن الشعر. "إن الشعر هو اللغة التى تضحى إن كثيراً أو قليلا بالنحو لحساب قيمة الكلمات الذاتية والتقاءاتها، والنثر هو اللغة التى لا يفقد فيها النحو حقوقه"[١١٤].

أن الشعر هو الكلام الذى لا يمكن أن يحدّه منطق، ولا يخضع لقوانيين العقل الصارمة، إنه التعبير "بواسطة اللغة البشرية عن انفعال أو حقيقة لم تخلق اللغة البشرية للتعبير عنه، وبذلك يصبح الشعر مخاتلة، تمردًا، نضالاً ضد اللغة"[١١٥].

ويؤكد "البيريس" بأن الشاعر الحديث لا يجد فائدة فى التعبير شعرا عما يمكن قوله نثراً، فالشعر تعبير على ما يستعصى التعبير عنه. إنه يرفض السرد الدقيق والطريف، والعواطف العامة، والأوصاف الصحيحة. فالشعر يطمح إلى مالا يمكن تحديده. ويشير إلى ما يسمى بعبث الفيزياء الحديثة الظاهرى وعبث الشعر. فيرى أن معادلات الفيزياء الحديثة تملك منطقاً باطناً ورياضيات، وهى قابلة علاوة عن الحسّ السليم فهى قد توحى بهذا المنطق الباطنى، كما قد تبدو مجانية. أما الشعر فهو التعبير باللغة البشرية وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساسى. إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود - على حد تعبير "مالارمية" - . إن البحث عن تعريف لشعر خاص بعصرنا يمكن العثور عليه فى وظيفة الممارسة الشعرية. إن هذه الممارسة ترفض السرد، أو الوصف، أو حتى استفزاز العواطف والتأمل، لتجعل من نفسها بحثاً عن حقيقة خفية يجهلها الحسّ السليم كما تجهلها الملاحظة والمنطق والعلوم وحتى الفلسفة"[١١٦].

لم يعد الشعر هو الكلام الموزون المقفى والمعتمد على الإيقاع، بل هو الكلام الذى يقوم خارج المنطق، والوصف والسرد. إنه التعبير عن عالم خفى بلغة سرّية. إنه البحث عن حقيقة خفية لا تصل إليها العلوم أو المنطق.

"إن الممارسة الشعرية تقوم على رؤية متمايزة كل التمايز عن سائر الرؤى الأخرى، يفلت الشعر بفضلها من الابتذال والتكرار، والحياة الميّتة، حياة مجموع البشرية"(١١٧).

إن الشعر هنا يتم تعريفه بلغة سرية، ويحيل "البيريس" إلى الصوفية، وقد تعلق الهاربون من المعتقدات الدينية بأذيال الشعر وصبّوا فيه مشاغلهم وهمومهم.. فعندما لا يكون هناك من وجود لدين مشترك شبه رسمي له حتماً هراطقته وعلماؤه اللاهوتين، فلابد أن يحلّ الشعر محل هذا الدين: فالشعر يقدّم ممارسات روحية، كنائس وقديسين، ابتهالات وصيغاً، تدفق للقلب وحرارة للفكر.. إنه يقدم ذلك لمن يشعر بالحاجة إلى التجاوز، ولا يستطيع، لسبب أو آخر، بعامل الجهل أو الرفض، أن يلبّى هذه الحاجة عن طريق مذهب دينى"(١١٨).

إن آراء "البيربس" هذه سوف يتردد صداها بشكل واسع لدى "أدونيس" والذى سوف يؤسس عليها - بالإضافة إلى آراء أخرى - العلاقة بين السوريالية والصوفية.

كما ينهل "أودنيس" من أفكار "مارتن هيدجر" وآرائه عن الشعر، متخذا فكرة أن الشعر تأسيس للوجود (الكينونة)، وهو بالضرورة تأسيس باللغة التى - هى أكثر المشاغل خطراً وبراءة - فى رأى "هيدجر" - أساساً لوجهة نظره.

يقول "أدونيس":

"أن يكتب الشاعر الجديد قصيدة، لا يعنى أنه يمارس نوعا من الكتابة، وإنما يعنى أنه يحيل العالم إلى شعر : يخلق له فيما يتمثّل صورته القديمة، صورة جديدة. فالقصيدة حدث أو مجيء. والشعر تأسيس، باللغة والرؤيا : تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما، من قبل. لهذا كان الشعر تخطياً يدفع إلى التخطي. وهو، إذن، طاقة لا تغير الحياة وحسب، وانما تزيد إلى ذلك، فى نموها وغناها وفى دفعها إلى للأمام وإلى فوق"(١١٩).

الشعر فعل إيجابي يغير الحياة، ويساعد على تطورها ونموها إنه خلق، وتأسيس باللغة والرؤيا، وتحويل العالم إلى شعر.

لقد أشار (هيلدرلن) في رسالة إلى أمه كتبها في يناير ١٧٩٩ إلى الاشتغال بنظم الشعر، ووصفه بأنه (أكثر المشاغل براءة) وتساءل "مارتن هيدجر" إلى أى حدّ يكون الاشتغال بالشعر أكثر براءة؟ وأردف : إن قرض الشعر يظهر فى الصورة المتواضعة، صورة (اللعب) : الشاعر إذا أطلق له العنان خلق عالمه الخاص من الأخيلة والرسوم، وبقى مستغرقا فى نطاق ما قد تخيله. وعلى هذا النحو يتجنب اللعب مْسلك الجدّ الذى يقتضيه اتخاذ قرارات يلتزم بها الانسان دائما على نحو أو آخر. ومن ثم كان نظم الشعر مأمون العواقب لا خطر منه، ولا أثر له فى الوقت نفسه، لأنه يظل مجرد كلام لا نصيب له من الفعل الذى يلتحم بالواقع التحاماً مباشراً ويغيره تغييراً. الشعر كالحلْم، وليس حقيقة واقعة، إنه لعب ألفاظ، وليس جّد أفعال، والشعر عديم الضرر، عديم الأثر[١٢٠].

الشعر أكثر المشاغل براءة، ولا ضرر منه ولا أثر له، إنه كالحلم، وهو فى الصورة المتواضعة يتخذ صورة (اللعب)، إنه لغة خالصة – فاللغة أيضا – فى رأى (هلدرلن) أكثر المشاغل براءة.

فى الشعر يكون الانسان بعيدا عن الجّد، ففى اللعب يكون الإنسان على سجيته بعيدا عن التكلّف، وبعيدا عن إعمال العقل. والشعر هنا مجرد كلام لا نصيب له فى تغيير العالم أو الالتحام بالواقع.

إنها نظرة أخرى تلك التى يقدمها "هيدجر" متّكئاً على نص من رسالة لهلدرين.

الشعر تأسيس للكينونة. فليس الشعر زينة تصحب الوجود الإنساني، ولا حماسة عارضة، ولا فورة طارئة، ولا تسلية مؤقتة. الشعر هو الأساس الذى يسند التاريخ، ولذلك فهو ليس مظهراً مِن مظاهر الثقافة، وليس من باب أولى (تعبيراً) عن روح ثقافة ما. وكون وجودنا شعريا فى صميمه لا يمكن أخيرا أن يعنى أنه ليس إلا لعبة لا خطر منها ... ودعامة الوجود الإنساني هى الحوار، من حيث يعطى اللغة تحققها الصحيح. ولكن اللغة الأصلية هى الشعر من حيث هو إرساء للكينونة، بيد أن اللغة هى (أشد المقتنيات خطراً): وإذن فالشعر أشد الأعمال خطرا، وفى الوقت نفسه (أشد المشاغل براءة)[١٢١].

الشعر تأسيس للوجود، وليس لاحقا للوجود، ولا مظهرا من مظاهره. إنه أكثر المشاغل براءة، وأكثرها خطراً أيضا. ولكن لكي يستمر هذا العمل ذو الخطر البالغ لابد أن يكون الشاعر ملقى خارج المألوف من حياتنا اليومية.

" والشعر يتبدى للناس لعباً، ولكنه ليس كذلك. إنّ اللعب يقرب ما بين الناس، ولكن على نحو يجعل كل واحد منهم ينسى نفسه فيه. أما في الشعر فالإنسان يركز ذاته على وجوده الإنساني، ويصل هناك إلى الطمأنينة. لا إلى تلك الطمأنينة الوهمية المتولدة من البطالة ، وفراغ الفكر. بل إلى تلك الطمأنينة الضافية التى يصحبها نشاط فى جميع القوى والعلاقات"[١٢٢].

هذا هو الشعر إذن فى رأى – هيدجر[١٢٣] – إنه الموقظ للحلم فى مواجهة الواقع الصاخب الملموس الذى نعتقد أننا مطمئنون إليه. وما يفترضه موجودا هو الواقع.

"فماهية الشعر تبدو متأرجحة فى نفس ظهور جانبها الخارجى، ومع ذلك فهى ثابتة رابطة الجأش : فإذا كان الشعر فى ماهيته تأسيسا، فمعنى هذا إرساء أساس وطيدمتين[١٢٤].

وفى دراسته لشعر "جورج تراكل" يعمد "هيدجر" إلى القول بأن "الشاعر الكبير ليس كذلك إلا انطلاقا من إملائه لقول شعرى فريد. وتقاس عظمته بمقدار تفانيه فى إظهار هذه الفرادة بحيث يتوصل أن يضمنها قوله، كشاعر فى شكله الخالص"[١٢٥].

وهكذا يتحدّد الشعر بأنه أكثر المشاغل خطراً، وبراءة، وأنه تأسيس للوجود، وأن الشاعر العظيم هو الملقى خارج المألوف فى حياتنا اليومية، وهو الذى يقدم قولا شعريا فريداً، وتقاس عظمته بتفانيه فى إظهار هذه الفرادة.

إن الشعر هو أعمق انهماكات الإنسان، وأكثرها أصالة، لأنه أكثرها براءة، وفطرية والتصاقا بدخائل النفس. وباللغة يظهر الإنسان ما هو، وبها يتأسس ويتحقق. إنها ممارسة كيانية للوجود أو هى شكل الوجود. والشاعر لا يكتب عن الشيء، و إنما يكتب الشيء. إن اللغة ليست للإنسان ليقول ما هو واقع فحسب،

وإنما ليقول الوجود – الكينونة. والشعر هو محاولة الشاعر أن يدرك ما يتعذر إدراكه[١٣٦].

ويرى "أدونيس" أن الشعر، "موسيقى : لا يقوم على فكرة محدودة واضحة، و إنما يقوم على عناصر تترابط إيقاعيا، في ما يشبه الترابط الهندسي. والقصيدة هي إيقاع كلمات. والإيقاع الأصلي : تكرار لعنصر أو أكثر في مسافة زمنية أو مكانية وتنتظم في تدرج صاعد هابط. وهو إيقاع حرّ لا غاية له، أي ليس له غرض نفعي معين. وهو يقوم على حركية الكلمات، كمثل الإيقاع الأرابيسكي الذي يقوم على حركية الخطوط. ونظام الإيقاع هنا انثناء وانكسار وتقاطع، حينا، وهو حينا آخر تناظر أو تبادل أو تماثل. هكذا يسجن العالم، مادة، ويتحرر طاقة ودلالة"[١٣٧].

وهنا يشار إلى الإيقاع على أنه عنصر جوهري في الشعر، وهو إيقاع حرّ يقوم على حركية الكلمات مثل الإيقاع الأرابيسكي في الخطوط :

ولكن ما موقفه إذن من الوزن والقافية؟

يقول أدونيس : "الشعر كلام موزون مقفى – وهذا جواب/ تحديد لم تعد له، كما أرى، قيمة حاسمة في الفرق النوعي بين الشعر والنثر. وقد تجاوزته المدرسة الشعرية الحديثة. غير أن هناك مفارقة يجب أن نشير إليها : فمع أننا تجاوزناه، بالممارسة، على صعيد الإبداع، يبدو أننا على صعيد البنى الثقافية ومؤسساتها، لم نتجاوزه إلا ظاهريا، وأن معظمنا لا يزال يفكر في الشعر ويكتبه، ويتذوقه، ويقومه، ضمن المنظورات والمعايير التي ترتبط بهذا الجواب"[١٣٨] – أي بأن الشعر كلام موزون ومقفى.

إن الشكل في الشعر ليس "مجرد (وزن)، و إنما هو نوع من البناء. لهذا يبقى بناءً قابلا للتجدد والتغير. ولا تنبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد مقياس. وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو سر الموسيقى في الشعر"[١٣٩].

إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر[١٣٠].

ولكن ما هو الفرق بين النثر والشعر اذن؟

يقول أدونيس

"أول هذه الفروق هو إن النثر اطّراد وتتابع لأفكار ما، في حين أن هذه الاطراد ليس ضروريا للشعر. وثانيها هو أن النثر يطمح إلى أن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح أن يكون واضحاً، أما الشعر فيطمح إلى أن ينقل شعورا أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته. ثالث الفروق هو أن النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة. بينما غاية الشعر هي في نفسه فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه.

لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعا لمعيارية الوزن والقافية، فمثل هذا التمييز كمّي لا نوعي. كذلك ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقا في الدرجة، بل فرق في الطبيعة"[١٣١].

وهكذا يحسم الفرق بين الشعر والنثر بأنه ليس الوزن والقافية لدى "أدونيس".

إن الشعر كلام يختلف عن غيره بكونه لا ينزلق فوق الأشياء، بل يعيد تأسيسها ويكشف عن أشياء وعلاقات مجهولة . وهو في ذلك كله لا يتقبل اللغة كنظام معطى منجز سلفا بل إنه يعيد إليها مهمتها الأولى ويؤصلها من جديد فتستعيد حرارة فعلها وتلتقي من جديد بالسحر. قد يتبقى هنا شئ من اللغة الموروثة يحمل ترابطات في ذهن الشاعر مستمدة من ثقافته، ولكن جملة اللغة الشعرية ستتغير، وستبدو اللغة مولوداً جديداً وهي تضم إيقاعاتها الخاصة وألوانها المتميزة وما إلى ذلك من جزئيات. إن تركيب الجملة هنا حر، كما أن الإيقاعات بدورها حرة[١٣٢].

ولقد كانت التفرقة بين الشعر والنثر من الموضوعات ذات الأهمية، والتي شغلت كل من اشتغل بالنقد أو الشعر في هذا المجال. وقد رأى "بول

فاليرى" – فى معرض تفرقته بينهما – أن العلاقة بينهما (أى النثر والشعر) "تشبه صلة المشى بالرقص، فالمشى له غاية محددة تتحكم فى إيقاع الخطو وتنظم الخطو وتنظم شكل الخطو المتتابع الذى ينتهى بتمام الغاية منه، أما الرقص فعلى العكس من ذلك بالرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التى تستخدم فى المشى، له نظام حركات هى غاية فى ذاتها"(١٣٣).

إن النثر هو بمثابة استعمال للغة فى أشد حالاتها نقاءً، بينما هى فى الشعر تكون تعبيراً عن انفعال غير محدد.(١٣٤) كما أن الناثر يعرف متى تكون الكلمة صحيحة، ولكن الشاعر يعرف متى تعبر الكلمة عن الحقيقة.(١٣٥) والشعراء حين يعبرون عن تجاربهم فإنهم "يضفون العمق على قيم الوجود، فلا ينبئونا بالواقع الذى ينبئنابه الفلاسفة، ورجال العلم، والنقاد .. فالذى نجده دائما هو الحدس بالمستقبل، وما هو متضّمن ومتخيّر، وهم فى ذلك يختلفون فى قصدهم عن الفلاسفة فى تعاملهم مع اللغة"(١٣٦).

ويرى "سارتر"(١٣٧) أن الاختلاف بين الشعر والنثر ينهض على علاقة كل من الشاعر والناثر باللغة. فالشعراء يخدمون اللغة، بينما يستخدمها الناثرون.

وإذا كان الشعر فى اختلافه عن النثر فى أنه لا ينزلق على الأشياء، أو هو تعبير عن انفعال، أو كما رأى "سارتر" أنه يخدم اللغة بينما يستهلكها أو يستخدمها النثر، فان (جون كوين) يرى – فى نقده للنظريات التى تناولت موضوع العلاقة بين الشعر والنثر – أن "مجمل النظريات الشعرية المعروفة حتى الآن ترتكز على فرضية مشتركة : فهى تختلف منذ أقدم العصور تبعا لتركيزها على المحتوى أو الشكل، لكنها فى الحالتين تلتقى حول ملمح أساسى يتمثل فى مقابلة الشعر للأشعر (النثر) وهو معيار كمى محض – فالشعر – فى رأيه ليس شيئا آخر غير النثر، إنه شئ (مضاف إلى) وقد أوضح (رولان بارت) هذا التصور الذى نقده خلال هذه المعادلة : الشعر = النثر + أ + ب + جـ".(١٣٨) والشعر ليس إلا بناءً إضافيا من نوع ما، وإنه تقنين سام للغة الجارية. وهى من بعض الزوايا شكل إضافي(١٣٩).

ويؤكد "كوين" على أنه يرفض الخطأ الذى وقعت فيه الدراسات السابقة للشعر والمتمثل فى تعريف الآداب انطلاقا من عتامة اللغة أو عدم شفافيتها. إن

في ذلك إنكارا لذاتية اللغة، إنها رمز، والرمز لا يكون رمزاً إلا إذا انفصل عن ذاته، إلا إذا تفتّت، وفصل لكي يعاد بناؤه كرمز له وجهان وأن يكون وجه الدال فيه يرسل إلى وجه المدلول، لكي يشكّلا فيما وراء الرمز وحدة تختلف عن الرمز ذاته(١٤٠).

والنص الشعرى نص يمكن إدراكه لكن لا يمكن التعبير عنه. وان النظرية المقترحة – إذن – تنتمي إلى التقاليد القديمة الإيمائية : فالشعر كالعلم يصف الدنيا، انه أنثربولوجيا الدنيا، يصفها بلغته الخاصة. لقد قالها "مالا رميه" : "ان الأشياء موجودة ونحن لم نخلقها، إننا التقطنا فقط خيوط العلاقات بينها، وهذه الخيوط هي التي تنسج الشعر وتشكل جوقته الموسيقية(١٤١).

لقد اتسع مجال الشعر الحديث وتنوعت أساليبه وموضوعاته. إننا لا نستطيع أن نضع أيدينا على وصف شامل لما وصل إليه هذا الشعر. وإن الذى يبدو ماثلا أمام أعيننا أن انفجاراً قد حدث على مستوى الشكل، كما اتسعت مجالات مضامينه.

لقد أدى هذا إلى التساؤل حول طبيعة الشعر الحر، خاصة فى عالمنا العربى بعد أن انفجر الشكل القديم.

تقول "نازك الملائكة" – وهى التى تتحدث هنا كرائدة من رواد مدرسة الشعر الحر – "وأكاد اعتقد أن أغلب القراء – وبينهم أدباء – وحتى شعراء أحيانا – ما زالوا لا يملكون فكرة واضحة عن معنى الشعر الحر، فهل هو شعر بلا وزن؟ أم أنه وزن ما يخالف أوزان الشعر العربي؟ و إنما يحسّ بهذه الحيرة ، على الخصوص أولئك الذين لا يملكون أسماعا مرهفة تميّز وزن الشعر تمييزا دقيقا، وهؤلاء قد ألفوا، من قبل، أن يروا الأوزان مرصوصة، على شطرين متساويين، بحيث يكون تبين موسيقاها أسهل. ولذلك تاهوا وتعبوا حين أصبحت الأشطر غير متساوية فى أطوالها، وعاد الارتكاز إلي التفعيلة بحيث يحتاج الأمر إلى شاعر لكى يتبين الإيقاع والموسيقى"(١٤٢).

وتورد الشاعرة والناقدة "نازك الملائكة" قصيدة (إلى العام الجديد) من ديوانها قرارة الموجة. وهى قصيدة مكتوبة على تفعيلة الكامل (متفاعلن)

وتحاول أن تجعلها من قصائد ثلاث : الأولى من مجزوء الكامل، والثانية من مشطوره والثالثة من منهوكه. وتقول بأن هذه القصائد جميعا من البحر الكامل وتفعيلتها جميعا واحدة هى (متفاعلن) وهى إنما تجتمع فى الشعر الحر لأن ذلك لا يخرج على النغم الذى تقبله الأذن العربية. وكل ما هنالك أنه أسلوب يتيح للشاعر تعبيرية أعلى بمنحه الفرصة لإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضيات المعنى(١٤٣).

والجدير بالذكر هنا أن الشاعرة إنما تحاول أن تربط هذا الشكل بالشكل القديم حتى تدفع عنها شبهة التخلّى عن الوزن. إنها هنا تقف موقفاً وسطا بين الشكل القديم، والشكل الجديد الذى اتخذ مسارا أكثر جرأة، وكان ما يشبه الانفجار بالنسبة للشكل القديم. فهى ترى أن الشعر الحرّ جارٍ على قواعد العروض العربى، ملتزم كل الالتزام وكل ما فيه أنه يجمع الوافى بالمجزوء والمشطور والمنهوك جميعا.

فالشعر إذن لدى الشاعرة كلام موزون، وان اختلفت رؤيتها أو حادت قليلا عن آراء القدماء. بل إنها ترى أن الشعر الحرّ "ينبغى له ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان، لأن أوزانه لا تصلح كلها، بسبب القيود التى تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق الموسيقى"(١٤٤).

وهنا تجد "نازك الملائكة" أن الوزن هو الفيصل فى العلاقة بين الشعر والنثر.

وإذا كانت "نازك الملائكة" قد طرحت مفهوما تم تجاوزه على أيدى الكثير من الشعراء، والنقاد - كما أسلفنا - فإن (زكى نجيب محمود) - كناقد وفيلسوف - والذى ينتمى كناقد للشعر إلى الاتجاه الشكلى الجمالى، والذى يقترب من المدرسة النابعة من تعاليم "اليوت"، و "رتشاردز" فى العشرينيات.(١٤٥) يقدم رأيا مختلفا فى القضية.

فى (مع الشعراء) يقارن "زكى نجيب محمود" بين "صلاح عبد الصبور"، و"محمود عماد"، و"محمود حسن إسماعيل"، ليخلص بعد نقاشه ومقارنته إلى أن الذي "لا تخطئه العين هو الاختلاف فى الشكل، فى القالب، فى الإطار، فها هنا

إذن يجب أن يكون النقاش، فالجديد يتميز بتخففه من الالتزام الشكلي، فهو إن حافظ على شئ من الوزن، فهو لا يريد أن يلتزم القافية. فمهما يقل الشعراء الجدد ومهما يقسموا بالله العظيم (كما أقسم صلاح عبد الصبور في إحدى مقالاته، بل أنه جعل هذا القسم عنوانا لمقاله) أنهم ينظمون شعرا (موزونا) فلا أظنهم ينكرون أن مدى التزامهم أقل من مدى التزام الشاعر الذى يحافظ على عمود الشعر الموروث"[146].

لقد كانت بدايات التجديد محفوفة بالحملات الشعواء ضد الشعر الحر، مما دفع بعض الشعراء – "كنازك الملائكة"، و"صلاح عبد الصبور"، وغيرهم إلى الدفاع عن التجربة، وان كان هذا الدفاع الذى ارتكزوا فيه على صلة الشكل الجديد بالشكل الموروث بمثابة نقطة ضعف في مواجهة الرؤى التقليدية.

وقد كان "زكي نجيب محمود" يضع الشكل – كمنتم إلى هذا التيار الشكلي – فوق كل شئ، وإن كان رأيه يقف موقفا وسطا بين المجدّدين وبين التقليديين، وقد أوضح ذلك عندما كتب عن (العقاد كما عرفته) فقال : "كما خالفت العقاد في المذهب الفلسفي، خالفته في وقفته من الشعر الحديث ومن الفن الحديث معا، لأنه تطرف في رفضهما على حين أني لا أرفضهما على الإطلاق، ولا أقبلهما على الإطلاق، وكنت من القليلين الذين يحاجّونه، لأن "العقاد" لم يكن يصبر على المحاجة، لكني كنت أشعر أنه رحمه الله يطيل الصبر معي ليقينه في صدق طويتي وسلامة مقصدي"[147].

وقد كان موقف "زكي نجيب محمود" هذا واضحا عندما رفض شعر "أحمد عبد المعطي حجازي"، من خلال نقده لقصيدة واحدة منه، وكذلك موقفه من ديوان الناس في بلادي "لصلاح عبد الصبور" الذى كان مخالفا لموقفه من "أدونيس" في أغاني مهيار الدمشقي.

وكان موقفه واضحا في اهتمامه بالشكل، ونقده لهم لاذعا وساخرا لأنهم – في رأيه – يحطمون الشكل.

يكتب زكي نجيب محمود في مقاله (الجديد في الشعر الجديد)

"لو كان الشكل قليل القيمة إلى كل هذا الحد لما خسر الشعر شيئا حين يترجم من لغة إلى لغة أخرى، أو حين تنثر قصيدة إلى نفس اللغة التي نظمت فيها، لأن ما يخسره الشعر بالترجمة أو بالنثر هو هذا وحده : هو الشكل. ولست أدري ماذا يكون الشكل إن لم يكن ترتيب الكلمات على نسق معلوم بحيث يحقق نغماً، فإذا احتاج هذا النغم إلى رابطة تربطه في أجزاء القصيدة لجأت إلى القافية، واخترت لهذه القافية نفسها ترتيبا يحقق لي ما أردته منها، وهو ربط الوحدة النغمية في القصيدة"[١٤٨].

وهكذا يتضح أن الشكل لديه هو الوزن والقافية، وأن هذا هو ما يتقوّم به الشعر.

ويسخر من الشعراء الجدد بأن مايكتبونه لا ينتظم إلى قاعدة، وإذا قيل له إن القاعدة هي جعل الوحدة الوزنية هي التفعيلة، يسخر من إن يكون ذلك تجديدا قائلا : فهل نسمي الاكتفاء بجزء بما هو قائم فعلا تجديدا؟ ويرى أنه لو كان ذلك كذلك لكان الفقير الذي يكفيه جزء يسير من ثروة الغني مجددا لأنه اكتفى بالبعض دون الكلّ.

وإذا كان الشعر هو الكلام الموزون المقفى، فإن ما قدمه هؤلاء الشعراء أو نقادهم الذين يسيرون في ركبهم من محاولات للفصل بين النثر والشعر دون استخدام الوزن والقافية كفيصل، إنما لا يستقيم لديه فيقول : "يستحيل أن يكون ثمة فارق جوهري بين لغتي النثر والشعر ... فكلاهما أداة بعينها، وكلاهما يخاطب عضوا بعينه، ويمكن القول أن ما يكسو كليهما من الجسد قوامه مادة بعينها، ونزعاتهما متقاربتان، بل تكادان تكونان متطابقتين، وليس يلزم بالضرورة أن يختلفا حتى من حيث الدرجة.

إن الشعر لا يهمي من العبرات (ما يشبه عبرات الملائكة) ولكنه يسفح دمعا آدميا طبيعيا، انه لا يستطيع أن يفاخر النثر بأن دماءً مقدسة تجري في عروقه فميزت دماءه من دماء النثر، إذ يدب في عروقهما على السواء دم بشري واحد[١٤٩].

إن "زكى نجيب محمود" يذكرنا فى نثره هذا بأسلوب "أفلاطـون" فـى محاوراته والتى تتسم بشاعريـة عميقة وفـى نفس الوقـت كـان "لأفلاطـون" موقفه المضاد للشعـراء. وإنه - "أى زكـى نجيب محمـود" - إذ يؤكـد باللغـة المشحونة بالانفعال تارة، والمرتكزة على المنطق تارة أن الشعر والنثر مـن الناحيـة اللغويـة لا يوجـد مـا يفرق بينهما، مـن حيث أنهما كلام منطوق وأنه يشير إلى أن الفـارق الوحيد الذى يمكن استنتاجه هو الوزن والقافية[١٥٠].

وفى نظـرة (محايدة إلى قضية الشعر الحديث) يسخر مـن القائلين بـأن القصيدة القديمة قائمة على الـوزن الخـارجى بينمـا تقوم القصيدة الحديثة علـى الإيقاع الداخلى قائلا : "إن حياة الكـائن الحـى - كـل كـائن حـى - قائمة علـى الإيقاع الداخلي، ولكن ذلك لم يمنع أن يصاغ الشكل الخارجى أيضا فى أحسن تقويم .. أهناك تعارض؟! فإما إيقاع داخلى أو وزن خـارجى؟ أهـو مستحيل عند العقل أن يجتمع الجانبان معا؟ كلا! ليس ذلك مستحيلا، بل إنـه هـو الـذى حـدث فى كل قصيدة من الشعر الجيد فى كل آداب العالم"[١٥١].

انـه بـهذا التعميـم يـرى أنـه دق المسـمار الأخير فـى نعـش القصيـدة الجديدة.

وهكذا نجد أن واحداً مـن أهـم مفكرى عصرنـا يقف هـذا الموقف مـن قضية الإيقاع والوزن والقافية فى الشعر الحر.

ترى، هل هـى مشكلة النسق الفلسفى، والتـى وقـع فيـها العديـد مـن المفكرين قديمـا وحديثا؟ والتى كـان المفكر أو الفيلسوف يريد أن يجعل رؤيته الجمالية منسجمة مع نسقه حتى ولو خالف قوانين تطور الفن؟

أم أن الحركـة كـانت لا تزال غضّة العـود، ولم تقـدم للنـاقد الفيلسـوف المادة التى يستطيع باستقرائها أن يصل إلى نتيجـة واقعيـة؟ خاصـة إذا علمنـا أن دور الناقد ودور المنظر الجمـالى يـأتى فـى نهاية المطـاف عندمـا تكـون الظـاهرة الفنية والأدبية قد قاربت على إفساح المجال لظاهرة جديدة.

أم أنه الموقف التقليدى الذى يقفه المفكـرون والفلاسـفة دائمـا فـى مواجهة التجديد؟

أم أنه هذا وذاك أيضا.

إن "زكي نجيب محمود" الذي نما في بطانة "العقاد"، في وقت كان "العقاد" فيه قد تمّ تجاوز أفكاره وآرائه، وصار على رأس المحاربين للشعر الحر، وكانت بطانته من الشعراء ممن حملوا لواء السلفية، بالإضافة إلى الضحالة والافتقار إلى حيوية الروح الشعرية وتدفقها. كما أن "زكي نجيب محمود" الذي انخرط في ذلك الوقت في مواقف متباينة، ومتعارضة على المستويين النظري والعملي لم يكن بوسعه تجاوز الأطر التقليدية كثيراً في رأيه في الشعر، تلك الأطر التي جعلته يطري شعراً جافا للعقاد، وفي نفس الوقت يقدّم (نقداً) لديوان "الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور" وديوان "مدينة بلا قلب" "لأحمد عبد المعطي حجازي" معتمدا على قصيدة واحدة في كل ديوان. ساخرا من انفلات الشاعرين من الموروث، والثورة على الشكل التقليدي. وتنصب دراسته في الديوان الأول على المضمون فحسب محاولا محاجة الشاعر بأن الناس في بلادي ليسوا هكذا كما تصفهم في القصيدة، وكأنه يطلب إلى الشاعر أن يقول ويصور ما يراه في الواقع كما هو، وكما يراه الناقد فحسب. بل ونراه يتحسر في نقده للديوان الثاني - صارخا "أما بعد فواحسرتاه! واخسارة هذه الطاقة الشعرية أن تنسكب هكذا كما ينكسب السائل على الأرض فينداح، وتسيل أطرافه هنا وهناك، دون أن يجد القالب الذي يضمه بجدرانه، فيصونه إلى الأجيال الآتية ليقول الناس عندئذ هناك كان شاعر شاب تكلم عن ذات نفسه فجاءت عباراته تعبيراً عن قومه وعن عصره"[١٥٣]. فقد كانت سطوة "العقاد" قوية، جعلت الناقد لا يرى - رغم كل شئ - الشعر كشعر.

أما محمد النويهي، فقد رأى أن الشكل القديم الذي يعتمد الوزن والقافية والعمود الشعري كان يحجز الشعر العربي عن الاتصال بالأشعار الأخرى، سواء عن طريق الترجمة المباشرة أو عن طريق الاقتباس والتأثر المشروع الذي تغنى به الآداب الإنسانية وتخصب عبقرياتها وتتصل وشائجها. فما دام الشكل بهذا البروز الإيقاعي والتكرار الرتيب، وبهذا الانضباط الصارم والجمود المتحجر، وبهذه السيمترية البدائية الضيقة، لم يكن يتسع لحمل ما اكتسبه الشاعر من الأفكار

والمشاعر والحساسيات الجديدة والقيم الفنية الجديدة من ثقافته الأجنبية ... ولم يقتصر دور هذا الشكل على عزل الشعر العربى عن الآداب الإنسانية الأخرى، بل عزل الشاعر العربى عن الاتصال بروح الأمة العربية نفسها .. فازداد الأسلوب الشعرى اصطناعاً وزيفاً، وظلّ يدور معظمه فى دوائر السلاطين والملوك ولا عجب أن يغلب عليه المديح المداهن القائم على الملق المخزى والاستجداء الدال على صغار النفوس[١٥٣].

لقد انتهى دور عمود الشعر، بل صار عائقا أمام تقديم فن الشعر، وحاجزا أمام إخصابه بالثقافات الأجنبية، ومبعداً للشاعر عن روح الأمة، ودافعا للتكلف والتزييف. أما الشكل الجديد، والذى يعتمد التفعيلة أساسا له، بعد تهشيم العمود الشعرى فانه "يحقق ارتباطاً عضوياً أكبر بالمضمون، مكّن الشعراء الجدد من أن يتجهوا إلى روح الشعب، وأن يلتقطوا أنغاما حديثة ويتجادلوا مع مزاجه ويهتزوا لنبضاته الدافقة. وبهذا وجدنا شعرهم، وان يكن لا يزال يستعمل اللغة الفصحى قد بدأ يعود إلى السر الخالد لحيوية كل شعر، وهو الاقتراب الوثيق من روح الشعب وعدم الانعزال عن تأثيرها فى أودية مصطنعة من الزيف والافتعال. وهل قرأت قصيدة واحدة على الشكل المنطلق تدور فى مدح أمير من الأمراء أو غنى من الأغنياء أو سيد من الأسياد؟"[١٥٤].

لقد كان تحول شكل الشعر أو تغيره وتطوره، تحولاً وتطويرا وتغييراً لمهمة الشاعر الذى صار أقرب إلى روح الشعب، وبعيداً عن الزيف والافتعال لا يمدح ثريا ولا أميرا أو ملكا. فقد غير شكل الشعر من مهمة الشاعر، الذى صار منخرطا فى الوجود، وفاعلا ومؤثرا، يعيش عصره، يتأثر به ويؤثر فيه ويعى ذلك ويقصد إليه، لقد صار ملتزما.

لقد أثر الشكل الجديد فى الشاعر، حتى لو أنك قارنت بين شعر شاعر ما فى الشكل الجديد، وشعره – لو عاد إلى الشكل التقليدى – "وجدت نفس الشاعر الأصيل الصادق الشاعرية المجدد الجرىء التجديد فى الشكل المنطلق، وقد تبخرت أصالته وصدقه وجرأته التجديدية فى الشكل التقليدى، وانصاع فى مذلّة مرهقة إلى الضريبة التى يفرضها هذا الشكل من تكرار النغم المألوف ورصّ

الأكليشيهات المحفوظة واصطناع المواقف وتزييف العواطف وتصيد الحكم وابتذال الأفكار"(١٥٥).

لقد كانت هيمنة الشكل – فى رأى "النويهى" – قوية ومؤثرة، وآسرة للشعراء تتغلغل فى روح الشاعر، وتفقده قدرته الابتكارية، وجرأته على التجديد، وتسلبه الروح الثورية.

إن "النويهى" بذلك ينسف العمود الشعرى، ويقطع الطريق على الذين يريدون العودة اليه، لما يمثله – من وجهة نظره – للشعراء من قيد، وعبودية وقد كان ربطه الوثيق بين الشعر الحر، وبين العصر الذى نشأ فيه من حيث الثورة على العبودية، ورفض التمسّح بأعتاب الملوك والأمراء ذا مغزى، فهو بذلك يضع سدًا أمام العودة إلى الشكل التقليدى، وإن كان ما قاله لا يخلو من تعسّف ومن مبالغة.

واذا كان "النويهى" قد جعل عجز الشكل القديم عن التعبير عما هو جديد عجزاً أصيلاً، سببا جوهريا فى ابتكار الشكل الجديد (الشعر المنطلق)، فان "عبد القادر القط" يردّ عليه قائلا بأن "الفن الجديد فى أى عصر من العصور لا ينبع من عجز أصيل فى الفن الذى سبقه، و إنما ينبع من مفهوم حضارى جديد للفن، ومن نظرة جديدة عند الفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية التى تخالف نظرة الفن السابق المعاصر الذى كان يعبر عن روح حضارة مختلفة ثم فقد وظيفته بانتهاء هذه الحضارة"(١٥٦).

كما رأى أيضا أن "تخلص الجديد من سمات القديم صفة سلبية لا تكون من الأهداف الأساسية لحركة التجديد، و إنما تأتى عرضا نتيجة لما يحققه التجديد من مثل وقيم تفرضها طبيعة العصر، ولابد بطبيعة عصريتها أن تخالف القديم"(١٥٧).

وهكذا فإن الشكل الجديد قد وجد تبريره فى مقومات العصر التى تتباين مع العصور السابقة، والتى أنتجت الشكل العمودى. وقد اقترح "محمد النويهى" تبنى نظام النبر فى الشعر، كما اقترح "عز الدين إسماعيل" إدخال نظام التوقيعية بوصفه ترجمة للمصطلح الانجليزى (Sone). ولكن الحركة

الشعرية لم تأبه بهذين الاقتراحين - على حد تعبير البعض - لأنها كانت تعدّ نفسها لنقلة أكبر تتجاوز لعبة الرقص داخل القيود[158].

وقد رأى "عز الدين إسماعيل أنه قد ظهر فى الشعر الحديث محاولات شتى لتفتيت الصورة الموسيقية التقليدية للقصيدة. وقد انصبت معظم هذه المحاولات على الخروج من إطار وحدة البيت الموسيقية المتكررة فى القصيدة كلها. ومن القافية التى تلتزم فى الأبيات كلها من حيث هى صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مبرر كاف فى كل حالة"[159]. ويضرب أمثلة بقصيدة "لإلياس فرحات" يقتطف منها بعض الأبيات :

يا عروس الروض يا ذات الجناح — يا حمامة

سافرى مصحوبة عند الصباح — بالسلامة

واحملى شوق فؤاد ذى جراح — وهيامه

ثم يضرب مثلا آخر بالعقاد، ونعمة الحاج، وحسن كامل الصيرفى ..[160]

فالشعر لديه لم يعد هو الكلام الموزون المقفى، بل إنه رأى أن "الوحدة الايقاعية فى الوزن العروضى هى التفعيلة الواحدة (فعولن - مستفعلن - فاعلاتن - ... الخ) فهذه التركيبة الصوتية هى التركيبة الأساسية التى تفرق بين الكلام المنثور والكلام المنظوم، وهى بعد الصورة الزمنية التى تتفق وطبيعة اللغة العربية التى يعول فيها موسيقيا على حجم المقطع دون الاهتمام بنوع الضربة أو كميتها"[161]. ولم يجد الشعراء مبررا للالتزام بعدد معين من التفعيلات فى البيت الشعرى، وذلك لأن موسيقى الشعر الجديد فيها مرونة، وهمس وهدوء وتنوع، وتنفذ إلى أعماقنا فتفاجئنا دائما، بما نعده كشفاً روحياً تطمئن له النفوس[162].

وإذن فقد حسمت المعركة لصالح التفعيلة ضد العمود الشعرى، وإن كانت المعركة التى تلت ذلك والتى مازالت دائرة، هى بين القصيدة الحرة، وقصيدة النثر.

"ان فكرة حصر الإيقاعات خاطئة من أساسها، وتنطلق من فهم فى غاية التحديد لطبيعة الإيقاع، فهو ليس سواكن ومتحركات معدودة يمكن حسابها فى معدلات ثابتة ذات طابع أبدى، لكنه كالحياة الواسعة بكل ما فيها من صخب

وزخم وحركة وألوان وأصوات. لقد جرت محاولات لربط الإيقاع بحداء الإبل، ومحاولات لربطه بالرقص والغناء، ومحاولات لاقامة علاقة بينه وبين حركات النفس، وكلها محاولات صحيحة من حيث التوجّه. لكن لم يقيض لها أن تعطى نتائجها، لأنها أهملت في بحث المسألة في المنظور الشامل. فلم تنظر للإيقاع بوصفه حركة حية متكاملة توحد الشكل والمضمون والمكان والزمان، في أرقى صورة للتعبير عن الحياة الإنسانية باللغة والأنغام"[١٦٣].

لقد كانت التغييرات الاجتماعية والسياسية، وتعقد العصر، وتحول العالم إلى قرية، هى الأساس الذى انبثق منه التجديد في الشعر، فقد وجدت مضامين جديدة، كما تغير جذريا دور الشاعر، ولذا كان ضروريا أن ينفجر الشكل القديم، ويأتي شكل جديد.

لقد اتسعت مجالات الشعر، وتنوعت موضوعاته، وتنوع في لغته، التى تفترق عن لغة النثر في أنها – أى لغة الشعر – ليست وسيلة للتخاطب، وليس فيها ما فى اللغة النثرية من تحديد صارم للموضوع، وبتر لكل ما هو زائد وخارجي. "فاللغة الشعرية تصدر عن المجتمع تماما كما تصدر اللغة النثرية، بل وغايتها تشبه هذه، فى أنها تريد أن تصل إلى الجمهور، ولا يمكن أن تعيش بمعزل عن الفهم والإدراك والتطلع. فكما أن للنثر حدوداً فكرية تضع إطاراً للكلمات المستخدمة، نجد أن للشعر أيضا مثل هذا الإطار إلا أنه إطار مطّاط يتغلب فيه التطلع نحو عالم تغلب عليه الثقافة والتجرد"[١٦٤]. بل إن المجتمع الذى لا يقبل من النثر أن يتجاوز حدود الصلات الاجتماعية يسمح للشعر أن يجتاز هذه الحدود، لأنها لحم الشعر وعصبه. واللغة الشعرية تستمد من هذا السماح قدراً كبيراً من خصائصها الرمزية والدلالية، وبدون هذا التجاوز لا يتسنى للشعر أن يحيا ويمارس قدراته[١٦٥].

وما هو دور الشاعر إذن ورسالته؟

إن الشعر ذو ملمح اجتماعي، وأن الشاعر يقوم بعملية إبلاغ للآخرين، ولكنه لا يستخدم اللغة الشائعة التى يستخدمها الناثر أو الخطيب مثلا، فالتأثير المنطقى والانفعالي أسلحة الناثر والخطيب تلك التى لا يعيرها الشاعر أهمية. وللشاعر رسالة أخرى غير رسالته الاجتماعية، هى رسالة المُنشد أو المغنى، ورسالة

الفنان الذى ينصت فى لغة الجمهور إلى أصوات وأجراس عميقة الصليل والرنين، لا تمسك بها غير أذن ماهرة ومدربة[166].

ماذا يحاول الشاعر المعاصر أن يفعل عندما يكتب قصيدة؟

انه يحاول أن يستخلص معنى، معنى شعريا من تجربته. إن القصيدة اكتشاف، والشاعر لا يكتب من أجل إفهام غيره، بل من أجل أن يفهم هو، أو يكتشف شيئا جديداً لم يكن يعرف أنه يبحث عنه. و "القصيدة الجيدة هى التى تعطينا إحساساً بأنها شئ كامل، شئ تام لا يمكن أن يضاف إليه شئ، ولا يمكن أن ينزع منه أى شئ دون النيل من قيمته أو حتى الذهاب بحياته"[167].

والشاعر الجديد ليس هو الشاعر الذى يقحم "أبراج المطارات، واستراحات الطرق، والقنبلة الذرية فى شعره، بل هو الذى يستجيب لمناخ عصره، والدنيا التى يعيش فيها "وقد لازم هذا التوسع فى مجالات الشعر انحسار سيطرة الشعر الغنائى"[168] وظهور نوع من الشعر تبرز فيه العناصر الدرامية و "السخرية". والتركيب والتعقيد فى شكل الشعر.

وإذا كان إنسان العصر قد تغير عن الإنسان التقليدى، فصار "الإنسان العربى الجديد هو الإنسان الذى يخرق العادة، يقتل الماضى التقليدى، ويعانق الحاضر فيما يقف على عتبة المستقبل. وخارق العادة ثائر بالطبيعة"[169].

إذا كان هذا هو التصوّر الجديد للإنسان العربى، فما هو الشاعر، وماذا يكون الشعر، وكيف يبدأ؟

"الشعر يتقدم الفعل. الشعر البرق وما يأتى بعده. لكنهما معا جناحا هذا الطائر الذى نسميه العالم. والعالم لا يترنح اليوم ويرزح ويتهدم ويحترق إلا لأن الشعر محصور، محبوس، منبوذ.

ولأن الشعر بداية، يجب أن نبدأ أولا بقتل الشعر – النبى الدجال : الشعر الذى هو انعكاس لما يجرى، الشعر الذى يتسلى، الشعر الذى يمدح ويهجو ويلعب. شعر السرد والتعليم والأخلاق والثقافة والسياسة والتفسير والتحليل والمذهب – ذاكرين أنه لن يكون الشاعر شاعر النصف الثانى من القرن العشرين،

ما لم يكن فى الوقت ذاته، على طريقته وبحسب استعداده متديناً، ملحداً، سياسيا عالما، وفيلسوفا قائدا، نبيا - ما لم يكن يكون كونيا.

نبدأ بقتل هذا النبى الدجال، من أجل أن يقوم الشعر - البداية وشعر الحضور الخلاق المغير، الشعر الذى يتقدم سير الإنسان - الشعر الذى يفجر الفعل - يكون فعلا"[١٢٠].

الشعر إذن حرية مطلقة، وابتكار. والشاعر إما أن يكون حراً، و إما لا يكون شاعرا. والشاعر ليس بوسعه إرضاء العالم. وإلا فكيف يرضى بدور المهرج الذى ينشد ويطرب؟ كيف يستطيع أن يسد أذنيه عن صرخات العذاب والجوع؟ أن يزين القصور وينسى الأنقاض والسجون؟

إن الخيانة الكبرى لا تتمثل فى دور الطاغية المستعمر، وأكثر مما تتمثل فى الفنان الذى يسكت على الطاغية المستعمر ويهادنه، أو يعيش فى الريش والحرير حيث لا وجود لغير المعذبين، ولغير الدم والفقر والعبودية. مثل هذا العالم سجن، ومهمة الشاعر أو الفنان هى أن يقوض جدرانه[١٢١].

إن الشاعر بتمسكه بحرّيته، يجب أن يقف فى مواجهة العبودية والإذلال، وألا يهادن طاغية، أو يرفل فى النعيم على حساب المعذبين. الشاعر الحقيقى إنسان ثائر. وان كان فعله يتقوم بالشعر.

والحدس الشعرى قرين للحدس الدينى - عند "أدونيس" - وقد ذكر "السياب" أن الشعر والدين (توأمان)، وكما تلاشت الحدود بين الغاية والوسيلة فى الدين، تلاشتا هذه الحدود فى الشعر أيضا. فالشعر يكتب بعيداً عن أى منفعة مادية، وإن كنا نعلم أن غايته - أى الشعر - نبيلة. والشعر العربى فى سبيل خلق عالم جديد يفتح نوافذ بيته جميعا لكل الرياح -وقد رأى "أنطون سعادة" الذى يتبنى موقفه "أدونيس" أن الأدب لا يحدث بنفسه ومن تلقائه تجديداً، وإنما يمكن أن يحدث هذا التجديد إذا كان مرتبطاً بحركة تجديدية شاملة للمجتمع ذاته، بمستوياته كلها. كما أن البعد الفكرى بعد أساس فى العمل الأدبى، بل هو بُعد يدخل فى صميم تكوينه. فلا يجوز أن تكون القصيدة مجرد انفعال أو عاطفة، وإنما يجب أن تكون موقفا فكريا - شعوريا فى آن[١٢٢].

إن هـذا الـرأى يعيدنـا إلى آراء "البـيريس" فـى علاقـة الشعـر بـالدين والصوفيـة، كما أن آراء "أنطـون سعادة" تعيدنـا إلى علاقـة الفـن (والشعـر بصفـة خاصة) بالمجتمع، وإن كان هذا لا يعنى أن الشعر يعكس الأحداث التى تعتمل فى العصر، وإنما الشاعر "(منارة) ينبعث من نتاجه نـور يضئ بشكـل جديـد، ويـدل على مكامن المال والقوة فيها"(١٧٣).

يقـول "صلاح عبد الصبـور" – فـى إطـار حديثه عـن تجربتـه الشعريـة – "ويبقى أن نطرح سؤالا هو : هل هناك شعر ضار؟

بمعنى قياس جودة الشعر أو عدم جودته بمقياس النفع والضرر بالإنسان.

وهل نستطيع أن نقـول إن أشعار "أوفيد" أو أشعار "أبى نـواس" التـى يتحدث فيها عن شذوذه الجنسى، أو أشعار "بودلير" التى يرسم فيها صـورة مسرفة فى قتامتها للجمال الأنثوي وللجمال الكونى بوجه عام؟

فهل أضرّت هذه الأشعار بالإنسانية؟

لا أظن أننا نجرؤ على القـول أن هنـاك شعرا ضـارا، ذلـك لأن الشعـر لا يقصـد إلى المنطقة فـى النفس التـى تقصد إليها الفلسفة أو القوانـين الخلقيـة أو غيرها"(١٧٤).

فليس بوسـعنا محاكمـة الشعـر بـالأخلاق، وليـس لنـا أن نضـع المعايـير الأخلاقية كمعايير لفصل الشعر جيده عـن رديئه. للشعر معاييره، ولـه دوره، وهـذا الدور لا يمكن تقويمه وفقا للأخلاق.

ويكتب "صلاح عبد الصبور"

"الشعر لا يروج لما اصطلح على تسميته بالفضائل، ولكن لمـا نستطيـع أن نسميه القيم. وهى كلمة أعلى من الفضائل قدرا وأوسع مدلولا، فالفضـائل متغيرة وزمنية، أما القيم فثابتة، بمعنى أنها أكثر رسـوخا فى النفس مـن الفضـائل. وتظـل الفضيلة معيارية خاضعة لزمنها وظروفها، فى حين تبتعـد القيمـة عـن هـذا المفهوم. فالحـق والخير والجمال قيم لا يمكـن الاختلاف بشأنها تتمتع بقـدر مـن الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية أو النسبية"(١٧٥).

فالشعر – في رأيه – لا يروج للفضائل، بمعنى أنه لايناط به دور أخلاقي، ودور إرشادي. هذا ما أراده، أما قوله بأن القيم ثابتة، وأن الشعر يروج لها، ولا يروج للفضائل، فهو وقوع في المحظور. فالقيم هي القيم الجمالية والأخلاقية والدينية، وقيمة الحق والعدل، وغيرها من القيم التي اتّسع لها المجال في العصر الحديث وتجاوزت فيه "الحق والخير والجمال" كما كان التصور "الأفلاطوني" واليوناني القديم. ولذا فالفضيلة تندرج تحت القيمة الخلقية. وبالتالي إذا كان الشعر لا يروج للفضيلة، فهل يروج لقيمة أخرى؟ ربما يكون قاصدا القيمة الجمالية وخانه التعبير!

كذلك القول بثبات القيم وعدم معياريتها، إنما يشكل وجهة نظر واتجاها معينا، ولكن القيم، ما دامت متعلقة بالإنسان، فهي ليست مطلقة، أي أنها نسبية، ومعيارية، وغير ثابتة، بل متغيرة، من وجهة نظرنا.

وإذا كان الشعر لا يروج للفضيلة – بغض النظر عما جاء عن القيم – فهل يعني ذلك أن الشاعر لا دور له، أو أن دوره ينفصل عن الأخلاق؟

بعبارة جازمة يؤكد (عبد الصبور) بأن للشاعر دورا أخلاقيا – على غير المتوقع منه – وكذلك فإن لكل الفنون غاية أخلاقية بالمعنى الأشمل للأخلاق – مستدركا بقوله – بأن الأخلاق لا تقاس هنا بمقياس الخطأ والصواب، بل بمقياس الجمال والقبح. بحيث يصبح الكذب قبيحاً، والصدق جميلا، ويصاحب رقيّ الحاسة الجمالية رقي مماثل في الحاسة الأخلاقية. والحكم على أخلاقية قصيدة ما يكون بمقدار صدق الشاعر فيها مع نفسه، حتى لو لم نتفق معه في موقفه الأخلاقي. إذ أن تعبير الشاعر عن عذاباته في صدقه مع نفسه يرسخ في أذهاننا فضيلة الصدق مع النفس، وليس رذيلة الفعل الّلا أخلاقي الذي يتحدث عنه[١٧٦].

أن الأخلاق تبحث فيما هو خير أو شر، صواب أو خطأ. والقول بالاستحسان أو الاستهجان (أي الجمال والقبح) ليس إلا مرادفاً للقول ماهو خير أو شر.. أو صواب أو خطأ. والقول بأن صدق الشاعر مع نفسه بشكل موقفاً أخلاقياً، هو ابعد ما يكون عن التحقق، ذلك أن معنى الصدق هلامي، وغير محدد، بالإضافة إلى أن القول بصدق الشاعر يصعب التحقق منه. إن ما يقال عن الصدق

الفنى، هو بمعنى أصح الإتساق مع ما يمكن أن نسميه منطق الفن لا الواقع والحكم على هذا حكم جمالي وليس حكما أخلاقيا. إن الخلط فى هذا الرأى الذى يقدمه "صلاح عبد الصبور" يعيدنا إلى العصور الأولى للفلسفة حين كان القول بفضائل جميلة، أو العودة إلى القول المرسل بأن هناك منازل طيبة، وسلوكا جميلا – أى الخلط بين ماهو أخلاقى، وما هو جمالى.

ولكن من أين لى أن أتيقن من صدق الشاعر؟

إن الموقف هنا يحاول أن يجعل الشاعر حرا، لكنه مشدود إلى التراث وإلى محاكمة الشاعر وفقا للواقع. وربما كان هذا هو سبب الخلط فى التعبير عن خيرية (وليست أخلاقية) الشعر – بمعنى أدق، وبين جماليته، كما أن الآثار الأفلاطونية والسقراطية مازالت تفعل فعلها.

"فليتغن الشاعر لنفسه أو لغيره، فهو فى كلتا الحالتين ينشد للناس أناشيد الحقائق الخالدة"[١٧٧].

بهذه العبارة يحاول (زكى نجيب محمود) الاجابة عن سؤال – مضمر – لمن يغنى الشاعر؟ ونحن بدورنا نريد أن نسأل – ما هو دور الشاعر؟ وما موقفه من الأخلاق؟

يجيب "زكى نجيب محمود"

"إن الشعر يظل شعراً، سواء رضيت عنه مبادئ الأخلاق أم لم ترْض، مادام حقق لنا ما تقتضيه طبيعة فنه. فلا فرق عند الفن أن يصور الشاعر فضيلة، أو أن يصور رذيلة، طالما هو أجاد الفن فى كلتا الحالتين، ان دنيا الشعر ترحب "بأبى نواس" ترحيبها "بزهير". وإن "ملتون" فى فردوسه المفقود لشاعر فى الجانب الإلهي من قصيدته، كما هو شاعر فى جانب تصويره الشيطان"[١٧٨].

أى أن الوظيفة الأخلاقية للشعر ليست مما يتقوم به الشعر. فالشعر شئ والأخلاق شئ آخر. فإذا كانت مهمة "الأخلاق هى ان تقوم المعوج من سلوكنا، ومهمة الفنون – ومنها الشعر – هى أن تفسر سلوكنا لا أن تقومه"[١٧٩] فان هذا يوضح أن الشعر والأخلاق يسلكان دربين مختلفين. ولو "أراد فن الشعر أن يكون رسالة أخلاقية، ضاع منا الفن والأخلاق معا"[١٨٠].

فالشعر كاشف عما استتر من لواعج النفس وخلجاتها، لا يفرق في ذلك بين خير وشر. "والشعر محايد يصور لك العبقري، فهو كالشمس تشرق على جميع الكائنات بلا تمييز، وإنه لخطأ شائع بيننا أن يُقال عن الشعر أنه تعبير عن نفس صاحبه، لكن هذا التعريف الضيق قد ينطبق على قلة قليلة من الشعر الغنائي، أما الشعر من الضروب الأخرى فلا شأن له بنفس صاحبه، لأن نفس الشاعر من حيث هو فرد واحد، ليس لها كل هذه الخطورة في حياة الناس، وأقرب إلى الصواب أن نقول أن الشاعر بعبقرية الفن في فطرته يعطينا من نفسه الحالة الخاصة، فإذا هي تصوير للإنسان من حيث هو نوع بشري متجانس الأفراد"[181]. وهنا تنتفي فكرة صدق الشاعر أو كذبه.

وهكذا يؤكد – زكي نجيب محمود – على الابتعاد عن التقويم الأخلاقي للشعر، وتطبيق معايير الأخلاق عليه أو على الشاعر، فالشعر يظل شعراً رضيت عنه مبادئ الأخلاق أم أبت، والشاعر يظل شاعراً مادام حقق في شعره ما تقضيه طبيعة الشعر.

***

لقد كانت التجربة الشعرية الجديدة بمثابة تعبير عن تغيرات جذرية وعميقة في المجتمعات، وفي إنسان العصر، أدت إلى الرفض لما تواضع عليه القدماء، فتهشم عمود الشعر، وتغيرت طبيعة الخطاب الشعري، وسمحت – فوق ما سمحت – (بتعددية) في الرؤيا، وتباين في الامتثال سواء للجديد أو للقديم. فكانت هذه الآراء التي تتفق حينا، وتتعارض أحيانا.

"فالنقطة المركزية التي يمكن استنتاجها حين نقرأ الخيارات الشعرية، هي أن الإطار قد انكسر داخل التجربة الشعرية الجديدة، وهذا الانكسار لا يمكن أن يفهم إلا إذا وضع داخل جدل التغيير في بنية اجتماعية تفجرها الصراعات الطبقية والوطنية والاجتماعية المعقدة. فهَم التغيير في بنية القصيدة هو أساساً همّ استكشاف لغة الجديد أي لغة الصراع"[182]. فقد نشأت لغة جديدة، تجاوزت القواعد الجامدة والجاهزة، وصار على الشعر لكي يتجدد أن يستمر في تجاوز الأطر السابقة، "فلغة المصلحة وإيقاع الذاكرة لم تعد تستطيع الإجابة على مرحلة تبدو فيها الصراعات في أعنف لحظاتها"[183].

لقد تهدّمت الجدران الصمّاء، وانفتح عالم الشعر، وصار لغةً جديدة، لغة "لا تنشأ ضمن قوالب جاهزة أو ضمن فكر محافظ، فلقد استبيح كل شئ. جميع القيم المتوارثة والمستخدمة والجديدة جرت استباحتها إلى درجة التفتيت الاجتماعي الشامل. فلم يعد هناك أفق غير أرض الصراع نفسها، ولم تعد اللغة الشعرية مجرد صدى، فهي كمؤشر لا تستطيع أن تتقولب في قوالب جامدة تحافظ على ماض لم يحافظ عليه أحد. بل جرى تدميره"[١٨٤]. وصار الشعر ثورة وتمرداً وانقلابا.. لقد تغيّر كل شئ، وصار من الضروري أن يكون الشعر شعراً حقيقيا.

لقد كانت انعكاسات العصر على التجربة الشعرية، وبالتالي على النقد واضحة، في إطار من الحوار تارة، والصراع تارة أخرى، وقد واجهت التجربة الجديدة حملة شعواء، وضعت نصب عينيها قتلها في مهدها، لكن التجربة استمرت رغم قسوة الاتهامات، وبشاعة الانتقادات اللاّ فنية واللاّ شعرية، وفي هذا الإطار تمت عملية فرز متأنٍ للغثّ من الثمين ليبقى الشعر الحقيقي.

ولقد كانت رؤى نقّاد هذه المرحلة تؤكد على تباين موسيقى الشعر الحر مع الشعر العمودي، فلم تعد القافية، ولا الاعتماد على البحور الخليلية الكاملة قوامه، بل صارت التفعيلة هي الوحدة الأساسية مع تنوع في نهايات الأبيات. كما خطت "موسيقى الشعر[١٨٥] خطوات واسعة تجاوزت مجرد الوحدة التفعيلية. كما تجاوز تعريف الشعر القول بأنه (كلام موزون ومقفى) كما تجاوز دور الشاعر الدور الأخلاقي، أو الدور المحدد الذي كان يرسمه له قدامى النقاد والساسة.

وبعــد..

ترى بعد هذه الرحلة بين غابات النقد – وإن لم نلج منها إلا اليسير – هل يجدر بنا أن نرى أن مفهوم الشعر قد تطور، وأن دور الشاعر صار مباينا عما كان في العصور السابقة؟

لقد انفلت الشعر من سجنه القديم، ولم يعد مجرد (وزن) أو قافية، بل صار حياة متجددة، مليئة بالصراع، والزخم، وصار حرية ..

وانفلت الشاعر من الأخلاق، ومن الأطر التقليدية التي حددت أغراضه من مدح أو هجاء، أو غزل .. فحسب. فقد صار فاعلا، ومؤثرا، ومخترعا ومبدعا، عندما يكتب قصيدة، فإنما هو يؤسس الوجود، وإذ يبدع نصا، فانه يبدع العالم.

هوامش الفصل الأول

(١) هلال، محمد غنيمى : النقد الأدبي الحديث – دار العودة – بيروت – ١٩٨٦ – ص ٣٦٥

(٢) أدونيس : الشعرية العربية – دار الآداب – الطبعة الأولى – يونيو ١٩٨٥ – بيروت – ص٥.

(٣) هلال ، محمد غنيمي: مصدر السابق – ص ٣٦٣

(٤) المصدر السابق – ص ٣٦٥

(٥) المنشد (Rhapsobe (Rhapsobos : الذى كان ينشد الأشعار التى يحفظها أمام الجمهور فى الأعياد والحفلات الدينية. وكان إلقاؤه للأشعار مصحوبا بإشارات وحركات تعبيرية. وكان إنشاد أشعار (هوميروس)، خاصة، مهنة رابحة لدى الشعب اليونانى. وكان المنشد يقف على منصة تشبه خشبه المسرح، ويحاول فى أثناء الإلقاء أن يتقمص شخصية البطل الذى يروى قصته. فكان يكسب بإنشاده الشعر الملحمي صبغة الشعر المسرحى. ويحدثنا "أفلاطون" فى محاورة "أيون" عن عمل آخر للمنشد. وهو شرح الشعر الذى يرويه والتعليق عليه. ويظهر أنه كان يختار المواقف الخلقية والاجتماعية ويعلق عليها فتكون وظيفة المنشد فى هذا الشرح خلقية اجتماعية.

(انظر : أيون ٥٣٢، ٥٣٤)

See : Wismatt, W.K & Brooks, C. : Literary Criticism, New york, 1957, P.50

عن المصدر السابق ص ٢٩

(٦) هاوزر، أرنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ. ترجمة فؤاد زكريا - مراجعة أحمد خاكى - حـ١ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٦٨ - ص ٧٣

(٧) بورنتورى، ج : الفيلسوف وفن الموسيقى - ترجمة فؤاد زكريا - مراجعة حسين فوزى - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٤ - ص ٢٤

(٨) المصدر السابق - ص ٣٤

(٩) هاوزر، أرنولد : مصدر سابق - ص ٧٣

(١٠) نفس المصدر - ص ٧٤

(١١) هاوزر، أرنولد : مصدر سابق - ص ص ٧٤ - ٧٦

(١٢) نفس المصدر - ص ١١٩

(١٣) هلال، محمد غنيمى : مصدر سابق - ص ٣٦٧

(١٤) راجع ، هاوزر ، أرنولد : مصدر سابق - ص١١٨

(١٥) الربيعى، محمود : فى نقد الشعر - دار المعارف بمصر - ط٤ - القاهرة ١٩٧٧ - ص ص ١٧، ١٨

(١٦) الأهوانى، أحمد فؤاد : أفلاطون - دار المعارف بمصر - ط١ - القاهرة - ١٩٧١ - ص ص ١٥١، ١٥٢ (النصوص)

(١٧) هاوزر، أرنولد : مصدر سابق - ص ص ١١٩ - ١٢٠

(١٨) هلال، محمد غنيمى : مصدر سابق - ص ٣٦٧

(19) Butcher, S.H. : Critical Notes on Aristotle's Theory Poetry And Fine Arts, in (Aristotle's Theory of Poetry And Fine Arts), Dover Publication, Inc. 4 th ed. New york, 1981, P. 222

(٢٠) ملاحظات : ليس له اسم أو بلا تسمية كما يقول "أبو البشر متى". أصلح "برنايس Bernays النص اليونانى هنا اعتماداً على الترجمة العربية فأضاف كلمة (ἀνώνυμος) وأرسطو يقع له أحيانا (راجع دليل أرسطو. Index

Arist تأليف بونتس Bonitz تحت كلمة (άνώνμος) أن يتحسّر على عدم وجود ألفاظ تدل على أشياء تشترك في صفة.

- سوفرون (حوالى ٤٧٠-٤٠٠) ق.م. كاتب وشاعر نظم تشبيهات Mimes على نوعين وفقا لموضوعها. رجالية ونسائية. بقى منها حوالى ١٧٠ شذرة قصيرة، أوردها النحويون شواهد لإيضاح اللهجة الدورية. وكان أفلاطون شديد الإعجاب به (الجمهورية م ٥ ص ٤٥١ حـ) أما اكسينرخس : فهو من صقلية كتب تشبيهات وعاش في نهاية القرن الخامس قبل الميلاد وهو ابن سوفرون.
- أما التشبيه (μsμos) : فأصله انتشار الميل إلى المحاكاة عند اليونان : محاكاة الأصوات والحركات والأفعال، سواء في الإنسان أو الحيوان. فنشأت المحاكيات عملا أدبيا أبرزه سوفرون في القرن الخامس ق.م في لهجة دارجة تشتمل على كثير من الأفعال وبعد ذلك دخل هذا النوع في التأليف المسرحي.
- المحاورات السقراطية يقصد بها محاورات تلاميذ سقراط مثل محاورات أفلاطون ومحاورات الإسكندر الثيوسي .. الخ وهي تشبيهات نثرية ولكنها في منزلة بين المنزلتين : الشعر والنثر.
- الشعر الايليجي اليوناني : نشأ عن الوزن السداسي الملحمي، وذلك بإضافة الوزن الخماسي، والوزن الخماسي يكون وحدة مستقلة لأن المقطع الأخير في الشطر الأول يجب أن يكون طويلا، ولا يجوز القطع Hiatus بينه وبين المقطع التالي وكلمة ايليجيا ἐλεγεiον متصلة بكلمة (ἔλεγος) مرثية .. ومن هنا خيل إلى الجمهور أن هناك ارتباطا بين الشعر الايليجي وشعر المراثي، وهو غير صحيح، و إنما المرجح أن تكون كلمة ἔλεγos مرتبطة بكلمة أجنبية معناها الناي، وتبعا لهذا تكون الايليجيا أغنية للناى. وكانت أغاني الناى يتغنى بها في الشراب. ويتركب المثنوى الايليجي هكذا : من سداسي يتلوه خماسي على النحو التالي :

UU|–UU|–||–UU|–UU|U

- خريميون : شاعر ألف مآسى وعاش فى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد. ألف منظومة (القنطورس) ومسرحياته كانت أصلح للقراءة منها للتمثيل (أرسطو الخطابة – م٣ ف ١٢) يغلب عليها الصنعة والإيغال فى المجاز. يحفل بالتزويق والتزيين، ولكن كانت له قدرة على الوصف والتلوين.
- الرابسودية (Qαψωδια)مزيج من الأشعار المختلفة. كان الشعراء الجوالون فى اليونان (ويسمون الرابسوديين) ينشدونه متنقلين من قرية إلى قرية، أحيانا بمصاحبة القيتارة : وهم كانوا ينشدون من أشعارهم الخاصة أو من أشعار غيرهم إما ارتجالا أو من الذاكرة، وكان من أهم عمل الربسودى (الشاعر الجوّال) أن يختار مقطوعات من الأشعار الموجودة ويؤلف بينها، ثم ينشد متنقلا. وتطلق هذه الكلمة (الرابسودية) اليوم على العمل المؤلف من عناصر مختلفة متعددة المصادر.

راجع : أرسطو طاليس : فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد. ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه (عبد الرحمن بدوى) – دار الثقافة – بيروت – ١٩٧٣ – ص ص ٥ – ٧ والهوامش، والتوضيحات للدكتور عبد الرحمن بدوى فى هوامش نفس الصفحات.

(٢١) هلال، غنيمى : النقد الأدبى الحديث – مصدر سابق – ص ٥٢.

(٢٢) راجع، أرسطو طاليس : فن الشعر – مصدر سابق – ص ص ٦، ٧ – هوامش ٢، ٣ عبد الرحمن بدوى.

(٢٣) سافو : لا يوجد الا القليل مما نعرفه عن حياة هذه الشاعرة ذات الاسم الغريب، (بسافو) كما كانت تسمى نفسها أو (سافو) كما كان يخاطبها شاعر آخر معاصر لهاهو (ألكايوس). كما أن الكثير من أحداث حياتها نفسها لم يكن دائما كبير الأثر فى شعرها وفنها. فالعصر الذى ازدهرت فيه شهرتها يحدده المؤرخون القدماء تارة حوالى عام ٦٠٩/٦١٢ قبل الميلاد وتارة حوالى عام ٥٩٨. ومعظم الشواهد التاريخية تقول إنها عاشت فى الفترة التى حكم فيها (ألياتيس)، والد(دكرويزوس)، مملكة الليديين المجاورة لجزيرة لسبوس التى

ولدت فيها (سافو) أي في الفترة الواقعة بين عامي ٦١٠، ٥٦٠ ق.م - راجع : مكاوى، عبد الغفار : سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان - دار المعارف بمصر - القاهرة - د.ت. ص ٩

(٢٤) هلال، محمد غنيمى : مصدر سابق - ص ص ٥٣، ٥٤

(25) See : Aristotle: Aristotle's Poetics, OP. Cit, P.17

(26) Ibid : P. 220

(٢٧) هلال، محمد غنيمى : مصدر سابق - ص ص ٦١، ٦٢.

(٢٨) أرسطو طاليس : فن الشعر - ترجمة عبد الرحمن بدوى - مصدر سابق - ص ٣٦.

(٢٩) أدونيس : الشعرية العربية - دار الآداب - ط١ - بيروت - ١٩٨٥ - ص ٧

(٣٠) ضيف، شوقى : فصول في الشعر ونقده - دار المعارف - ط٢ القاهرة د.ت - ص ٢٩

(٣١) ابن خلدون، عبد الرحمن : مقدمة ابن خلدون تحقيق على عبد الواحد وافى. القاهرة - ص ٤٨٨ عن أدونيس - الشعرية العربية - مصدر سابق ص ٨.

(٣٢) زكى، أحمد كمال : دراسات في النقد الأدبى - دار الأندلس - ط٢ بيروت يونيو ١٩٨٠ - ص ٧٨ وفي الهامش إشارة أن "كارل بروكلمان" - في تاريخ الأدب العربى - حـ١ - ص ٥٦ يقول : "إن من المحتمل أن تكون القصائد الجاهلية قد قصد بها إلى أن تغنى فهى مقترنة بموسيقى بسيطة. ويقول "فارمر" في كتابه : A History of Arabian Music ص ص ١، ٩. إن جنى الشاعر كان يستحضر بطريق الموسيقى، ومن ثم كان الشاعر موسيقيا، وقد يستصحب مغنيا يغنى شعره .. ويحاول العقاد في دراسة له بعنوان (الشعر العربى والمذاهب الغربية الحديثة) أن يؤكد أن موسيقية الشعر العربى بما فيها من أسباب وأوتاد وتفاعيل وبحور إنما هى راجعة إلى ميل العرب للغناء المنفرد - فضلا عن أن لغتهم نفسها مبنية على الأوزان - راجع (مجموعة

البحوث والمحاضرات لمؤتمر مجمع اللغة العربية في الدورة السادسة والعشرين ١٩٥٠/١٩٦٠)، راجع : المصدر السابق - ص ٧٨ والهامش

(٣٣) أدونيس : الشعرية العربية - مصدر سابق - ص ٦

(٣٤) الفارابي، أبو النصر : رسالة في قوانين صناعة الشعراء للمعلم الثاني الفارابي - ضمن - فن الشعر - ترجمة ودراسة وتحقيق النصوص العربية لعبد الرحمن بدوي - مصدر سابق - ص ١٥٠

(٣٥) الفارابي، أبو النصر : جوامع الشعر - تحقيق محمد سليم سالم ضمن كتاب (تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد) المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي - القاهرة ١٩٧١ - ص ١٧٣، وأيضا : كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي - مجلة شعر - عدد ١٢ - بيروت - ١٩٥٩ - ص ٩٣

(٣٦) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء - مصدر سابق - ص ص ١٥١ - ١٥٢

(٣٧) الفارابي - كتاب الشعر - مصدر سابق - ص ٩٣

(٣٨) المصدر السابق - ص ٩٢

(٣٩) المصدر السابق - ص ٩٢

(٤٠) عصفور، جابر : نظرية الفن عند الفارابي - مجلة الكاتب - العدد ١٧٧ - ديسمبر ١٩٧٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٥ - ص ٢٥، وأيضا : عصفور ، جابر: قراءة تراثنا النقدي - دار سعد الصباح - (الكويت - القاهرة) - ١٩٩٢ - ص ٢٩٠

(٤١) الفارابي، أبو النصر : الموسيقى الكبير - تحقيق غطاس عبد الملك خشبة - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧ - ص ١٠٨٦ - عن المصدر السابق - ص ٢٥ - وأيضا : قراءة تراثنا النقدي - مصدر سابق - ص ٢٩٠.

(٤٢) راجع : عصفور، جابر : نظرية الفن عند الفارابي - مصدر سابق - ص ص ٢٥، ٢٦ ، وأيضا: قراءة في تراثنا النقدي - ص ٢٩١.

(٤٣) الفارابى، أبو النصر : رسالة فى صناعة الشعراء - مصدر سابق - ص ١٥٥
(٤٤) المصدر السابق - ص ١٥٦
(٤٥) الفارابى، أبو النصر : الموسيقى الكبير - مصدر سابق - ص ١١٨٤، ١١٨٥
عن : عصفور، جابر: نظرية الفن عند الفارابى - مصدر سابق - ص ١٧ - وأيضا : قراءة فى تراثنا النقدى - مصدر سابق - ص ٢٧٩.
(٤٦) الفارابى، أبو النصر : فصول المدنى، تحقيق دنلوب - طبعة كمبردج - ١٩٦١ - ص ١٣٦
(٤٧) عصفور، جابر : نظرية الفن عند الفارابى - مصدر سابق - ص ٢٠
(٤٨) ابن سينا، أبو على الحسين بن عبد الله : فن الشعر - من كتاب الشفاء - ضمن (فن الشعر) - مصدر سابق - ص ١٦١
(٤٩) ابن سينا : كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر - تحقيق وشرح محمد سليم سالم - مطبعة دار الكتب - القاهرة - ١٩٦٩ - ص ص ١٥، ١٦
(٥٠) ابن سينا : فن الشعر -ضمن كتاب (فن الشعر) ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوى مصر سابق - ص ص ١٦١، ١٦٢
(٥١) المصدر السابق - ص ١٨٠
(٥٢) ابن سينا : كتاب المجموع - مصدر سابق - ص ص ٢١، ٢٢ وبيت الشعر من ديوان امرئ القيس - تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم (ذخائر العرب ٢٤) - ط ٢ ص ١٣ : ونصه

وماذرفت عيناك إلا لتقدحى
بسهميك فى أعشار قلب مقتّل

كما جاء فى النص المحقق راجع - المصدر نفسه ص ٢٢ - الهامش
(٥٣) ابن سينا : فن الشعر - مصدر سابق - ص ص ١٦٨، ١٦٩
(٥٤) المصدر السابق - ص ١٧١.
(٥٥) نفس المصدر - ص ١٧٢

(٥٦) الروبى، ألفت : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - دار التنوير للطباعة والنشر - ط١ بيروت - ١٩٨٣ - ص ٧٢ - راجع أيضا النص الآتى :فكما أن بعضها (أى الفنون) (بفضل الصناعة أو بفضل العادة) يحاكى بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التى تصوّرها، وبعضها يحاكى بالصوت، كذلك الحال فى الفنون سالفة الذكر : كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق) أرسطو طاليس - فن الشعر - مصدر سابق - ص ص ٤،٥

(٥٧) انظر : ابن سينا : فن الشعر - مصدر سابق - ص ١٦٨

(٥٨) المصدر السابق - ص ١٦٢

(٥٩) نفس المصدر - ص ١٧٠

(٦٠) نفس المصدر - ص ١٧٠

(٦١) الروبى، ألفت : مصدر سابق - ص ١٣٠

(٦٢) ابن سينا : فن الشعر - مصدر سابق - ص ١٨٨

(٦٣) نفس المصدر - ص ١٨٨

(٦٤) نفس المصدر - ص ١٨٤

(٦٥) نفس المصدر - ص ١٨٨

(٦٦) ابن رشد، أبو الوليد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر (الشرح الوسيط) - ضمن فن الشعر - مصدر سابق - ص ٢٠١

(٦٧) نفس المصدر - ص ٢٠٣

(٦٨) العامرى، محسن : الشعر عند ابن رشد - المجلة العربية للثقافة - ع ٣٤ - مارس ١٩٩٨ - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٩٨ - ص ١٩٣

(٦٩) ابن رشد، أبو الوليد : مصدر سابق - ص ٢٠٣ - والمقصود بأهل هذه الجزيرة الأندلس (أسبانيا) - راجع الهامش (٢) ص ٢٠٣

(٧٠) الروبى، ألفت : مصدر سابق - ص ٧٤

(٧١) المصدر السابق - ص ١٢٩

(٧٢) العامري، محسن : مصدر سابق – ص ص ١٩٨، ١٩٩

راجع أيضا ابن رشد : تلخيص الخطابة – تحقيق عبد الرحمن بدوي – وكالة المطبوعات – الكويت، دار القمم – بيروت – ص ١٩٦

(٧٣) ابن رشد : مصدر سابق – ص ٢٠٤

(٧٤) العلوي ابن طبا طبا: عيار الشعر – تحقيق محمد زغلول سلام – منشأة المعارف – الإسكندرية – د . ت – ص ٤١

(٧٥) المصدر السابق – ص ٤٢

(٧٦) صبحي، محيي الدين : نظرية النقد العربي وتطورها – الدار العربية للكتاب (طرابلس – تونس) ١٩٨٤ – ص ص ٢١، ٢٢

(٧٧) ابن طباطبا : عبار الشعر – مصدر سابق – ص ص ٧٥ – ٧٦

(٧٨) ابن طبا طبا : عيار الشعر – ص ٤١ – ٤٢

(٧٩) عصفور، جابر : مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي – دار التنوير للطباعة والنشر ط٣– بيروت – ١٩٨٣ – ص ٢٦

(٨٠) ابن طباطبا : مصدر سابق – ص ٤٣.

(٨١) راجع عصفور ، جابر : مفهوم الشعر – مصدر سابق – ص ٧٨

(٨٢) ابن جعفر، قدامة : نقد الشعر – تحقيق س.أ بونيكاكر، مطبعة بريل . لندن ١٩٥٦ ص٢

(٨٣) راجع : الروبي، ألفت : مفهوم الشعر عند السجلماسي – مجلة فصول – المجلد السادس – العدد الثاني – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة – ١٩٨٦ – ص ٣٧

(٨٤) عصفور، جابر : مفهوم الشعر – مصدر سابق – ص ٧٩

(٨٥) القرطاجني، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية – تونس – ١٩٦٦ – ص ٧١

(٨٦) صمودى، حمادى : الشعر و صفة الشعر فى التراث - مجلة فصـول - المجلـد السادس - العدد الأول - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٥ - ص ص ٨٤، ٨٥

(٨٧) راجع المصدر السابق - ص ٩١

(٨٨) صبحى، محيى الدين : نظرية النقـد الأدبى وتطورها - مصدر سابق - ص ١٩

(٨٩) ابن طبا طبا : عيار الشعر، مصدر سابق - ص ٥٠

(٩٠) عصفور، جابر : مفهوم الشعر - مصدر سابق - ص ٤٠

(٩١) ابن طبا طبا - عيار الشعر - مصدر سابق - ص ٥٢

(٩٢) صبحى، محيى الدين : نظرية النقـد الأدبى وتطورها - مصدر سابق - ص ١٧

(٩٣) القرطاجنى، حازم : مصدر سابق - ص ٣٣٧

(٩٤) عصفور، جابر : مفهوم الشعر مصدر سابق - ص ١٦٥

(٩٥) نفس المصدر - ص ١٦٨

(٩٦) عبد الصبـور، صلاح : الأعمال الكاملة أقول لكم عـن : (٩) - الشعر - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٢ - ص ٢٨٦

(٩٧) راجع المصدر السابق - ص ص ٢٨٦، ٢٨٧

(٩٨) المصدر السابق - ص ٤٣٢

(٩٩) عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملـة - حياتى فى الشعر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣ - ص ٩.

(١٠٠) نفس المصدر - ص ١٠

(١٠١) نفس المصدر - ص ١٢ - ٢٦

(١٠٢) المصدر السابق ص ٢٨٤

(١٠٣) نفس المصدر - ص ص ٥٠ - ٥١

(١٠٤) نفس المصدر - ص ٥٤

(١٠٥) نفس المصدر - ص ص ٦٥ - ٦٦

(١٠٦) عبد الصبور ، صلاح : الأعمال الكاملة – ٩ – أقول لكم عن الشعر – مصدر سابق – ص ص ٤٣٣ – ٤٣٤
(١٠٧) ولسن، كولن : الشعر والصوفية. ترجمة عمر الديراوى أبو حجلة – منشورات دار الآداب – ط١ – بيروت – اكتوبر – ١٩٧٢ – ص ١٦
(١٠٨) المصدر السابق – ص ٢١
(١٠٩) المصدر السابق – ص ٢٨
(١١٠) المصدر السابق – ص ٢٩
(١١١)البيريس ، ر . م . : الاتجاهات الأدبية الحديثة – ترجمة جورج طرابيشى – منشورات عويدات – ط ٣ – (بيروت – باريس) – ١٩٨٣ – ص ١٢٦.
(١١٢) المصدر السابق – ص ١٢٧
(١١٣) نفس المصدر – ص ١٢٧
(١١٤) نفس المصدر – ص ١٢٧
(١١٥) نفس المصدر – ص ١٢٨
(١١٦) نفس المصدر – ص ١٢٨ – ١٣١
(١١٧) نفس المصدر – ص ١٥٨
(١١٨) نفس المصدر – ص ١٦٧
(١١٩) أدونيس : مقدمة للشعر العربى – دار العودة – ط٣ – بيروت ١٩٧٩ ص ١٠٢ ويلاحظ فى هذا النص إقامة "أدونيس" وجهة نظرة على أساس أفكار "هيدجر"
(١٢٠) راجع : هيدجر، مارتن : فى الفلسفة والشعر – ترجمة وتقديم عثمان أمين – الدار القومية للطبع والنشر – ط١ – القاهرة – ١٩٦٣ – ص ص ٧٩، ٨٠ وتوجد لهذا الكتاب ترجمة أخرى قام بها (فؤاد كامل ، محمود رجب) وراجعها عبد الرحمن بدوى (دار الثقافة – القاهرة – ١٩٧٤)
(١٢١) المصدر السابق – ص ص ٩٥، ٩٦
(١٢٢) المصدر السابق – ص ١٠٠
(١٢٣) راجع المصدر السابق – ص ص ١٠٠، ١٠١

(١٢٤) المصدر السابق – ص ١٠١

(١٢٥) هيدجر، مارتن : إنشاد المنادي – قراءة في شعر هلدرلين وتراكل – ترجمة بسام الحجار – المركز الثقافي العربي – ط١ – بيروت – ١٩٩٤ – ص ٢٢

(١٢٦) راجع أدونيس : سياسة الشعر – دار الآداب . ط١ . بيروت . ١٩٨٥ – ص ص ٨٠، ٨٤

– وأيضا : مقدمة للشعر العربي – مصدر سابق – ص ص ١٠٢، ١٠٣

(١٢٧) أدونيس : سياسة الشعر – مصدر سابق – ص ص ٨٥، ٨٦

(١٢٨) أدونيس : الثابت والمتحول – ٣ – صدمة الحداثة – دار العودة – بيروت – ١٩٨٣ – ص ٢٨٧ – راجع آراء "ر . م . البيريس : في الصفحات السابقة.

(١٢٩) أدونيس : زمن الشعر – دار العودة – ط٣ بيروت ١٩٨٣ – ص ١٤

(١٣٠) راجع المصدر السابق – ص ١٦

(١٣١) المصدر السابق – ص ١٦

(١٣٢) راجع : (أ) اليوسفي، محمد لطفي : في بنية الشعر العربي المعاصر – سراس للنشر – تونس – ١٩٨٥ – ص ٢٩

(ب) الأسعد، محمد : مقالة في اللغة الشعرية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط١ – بيروت – ١٩٨٠ – ص ٨٣

(133) Valery, P. : Poesi, Conferencia 1928. PP. 740 - 472

عن : هلال، محمد غنيمي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث – مطبعة الرسالة – القاهرة – ١٩٥٨ – ص ص ٤٣٨، ٣٤٩

(134) Mayo, Bernard : Poetry, Language and Communication, Philosophy, vol xvix, No. 109, April, 1961, Macmillan, London, 1961, P138

(135)Ibid : P. 138

(136) Crave, Meyrich N. : Poets and their Philophies, Philosophy, vol xxvi, No. 67, April, 1951, Macmillan, london, 1951, P. 115

(١٣٧) لمزيد من التفاصيل عن الفرق بين الشعر والنثر - راجع كتابنا : فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها - دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع - ط١ الأسكندرية - الفصل الرابع.

(١٣٨) راجع : كوين، جون : النظرية الشعرية - مقدمة فى اللغة العليا - ترجمة أحمد درويش مجلة ابداع - العدد العاشر - اكتوبر ١٩٩٥ - ص ٨٩

- وأيضا: بارت ، رولان: درجة الصفر فى الكتابة - ترجمة محمد برادة - دار الطليعة للطباعة والنشر - ط١ - بيروت - ١٩٨١ - ص ٥٨.

(١٣٩) نفس المصدر - ص ٩٠

(١٤٠) نفس المصدر - ص ١٠١

(١٤١) نفس المصدر - ص ١٠٢

(١٤٢) الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر - دار العلم للملايين - ط٦ - بيروت مارس ١٩٨١ - ص ١٤٤

(١٤٣) راجع المصدر السابق - ص ص ١٤٦، ١٤٨

(١٤٤) نفس المصدر السابق - ص ٤٨

(١٤٥) فريد، ماهر شفيق : زكى نجيب محمود ناقد الشعر - ابداع - ع ١٠ - اكتوبر ١٩٩٣ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ص ٥٧

(١٤٦) محمود، زكى نجيب : مع الشعراء - دار الشروق - ط٤ - القاهرة ١٩٨٨ - ص ١٥١ - وكان ذلك فى مقالة بعنوان : ما الجديد فى الشعر الجديد؟

(١٤٧) المصدر السابق - ص ٤٨ .

(١٤٨) نفس المصدر - ص ١٥٢

(١٤٩) محمود، زكى نجيب : قشور ولباب - دار الشروق - القاهرة ١٩٨٨ - ص ص ٢٣، ٢٤

(١٥٠) بمنهجيته العلمية الرصينة يستدرك زكى نجيب محمود فى الهامش قائلا: "إنى استخدم فى هذا الموضع كلمة شعر (برغمى) مقابلة لكلمة نثر، ومرادفة للكلام المنظوم. ولكن خلطا كثيراً جاء فى النقد بسبب هذه التفرقة بين الشعر والنثر، وكان الأولى أن يشار إلى الفرق الفلسفى بين الشعر والأمر الواقع أو (العلم). إن المقابل الوحيد للنثر هو (الوزن) بل ولا حتى هذا نعده فارقاً دقيقاً، لأن كثيراً ما ترد فى النثر أسطر وقواف موزونة بحيث يكاد تستحيل أن تتجنب فيها الوزن حتى ولو أردت ذلك (راجع: المصدر السابق). ص ٢٤ . الهامش.

(١٥١) محمود، زكى نجيب : مع الشعراء . مصدر سابق . ص ص ٨٤، ٨٥ وعنوان المقال هو "نظرة محايدة إلى قضية الشعر الحديث".

(١٥٢) نفس المصدر – ص ١٦٤

(١٥٣) انظر : النويهى، محمد : ثورة الشكل وثورة المضمون فى الشعر المنطلق – مجلة الشعر – وزارة الثقافة والإرشاد القومى – القاهرة – أغسطس ١٩٦٤ – ص ص ١٥، ١٦، والشعر المنطلق هى التسمية التى أطلقها "النويهى" على الشعر القائم على التفعيلة (الشعر الحر)

(١٥٤) نفس المصدر – ص ١٦

(١٥٥) نفس المصدر – ص ١٧

(١٥٦) القط، عبد القادر : من قضايا الشعر – ثورة الشكل والمضمون فى الشعر المنطلق – مجلة الشعر – سبتمبر ١٩٦٤ – وزارة الثقافة والإرشاد القومى – القاهرة – ١٩٦٤ – ص ٦

(١٥٧) المصدر السابق – ص ٩

(١٥٨) اللاذقاني، محيى الدين : القصيدة الحرة، معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية – مجلة فصول – المجلد ١٦ – العدد الأول – صيف ١٩٩٧ – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٧ – ص ٤٢

(١٥٩) إسماعيل، عز الدين : التفسير النفسى للأدب – دار العودة – ط٤ – بيروت – ١٩٨١ – ص ٨٢

(١٦٠) المصدر السابق – ص ص ٨٢ – ٨٤
(١٦١) نفس المصدر – ص ٨٥
(١٦٢) نفس االمصدر –ص ص ٨٥، ٨٦
(١٦٣) اللاذقاني، محيي الدين : مصدر سابق – ص ٤٣
(١٦٤) محمد، محيي الدين : محاولات في تحليل التجربة الشعرية – استخدام الكلمات – مجلة شعر – يوليو ١٩٦٥ – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – القاهرة – ١٩٦٥ – ص ٦٩
(١٦٥) المصدر السابق – ص ٦٩
(١٦٦) راجع : محمد، محيي الدين : محاولات في تحليل التجربة الشعرية – الأصوات – مجلة الشعر – أغسطس ١٩٦٥ – وزارة الثقافة والارشاد القومي – القاهرة ٦٥ – ص ص ٨٦، ٨٧
(١٦٧) لويس، سيل داي : ما الشعر الحديث – ترجمة نصر عطا الله – مجلة الشعر – اكتوبر ١٩٦٤ – الثقافة والارشاد القومي – القاهرة – ١٩٦٤ – ص ٥٩، ٦٠
(١٦٨) نفس المصدر – ص ص ٦٩، ٧٠
(١٦٩) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن – بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة – دار العودة – ط١ – بيروت – ١٩٨١ – ص ٢٩
(١٧٠) المصدر السابق – ص ٢٩
(١٧١) انظر : المصدر السابق – ص ٢٨
(١٧٢) أودنيس : ها أنت أيها الوقت – سيرة شعرية – دار الآداب – بيروت – ١٩٩٣ – ص ص ١٠٦ – ١٢٦ – لمزيد من التفاصيل حول "أدونيس" وعلاقته "بأنطون سعادة" – راجع: النقاش، رجاء: أدب وعروبة وحرية – كتب ثقافية – القاهرة – د. ت – ص ص ٤٧ – ٨١.
(١٧٣) نفس المصدر – ص ١٠٧
(١٧٤) عبد الصبور، صلاح : الأعمال الكاملة – أقول لكم عن : ٩ – الشعر – مصدر سابق – ص ٤٣٣

(١٧٥) المصدر السابق – ص ٤٣٤ لمزيد من التفاصيل عن القيم راجع كتابنا: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق – مصر العربية للنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٩٨ – الفصل الأول.

(١٧٦) عبد الصبور، صلاح : مصدر سابق – ص ٤٣٥

(١٧٧) محمود، زكي نجيب : مع الشعراء – مصدر سابق – ص ١٣٨

(١٧٨) المصدر السابق – ص ١٨٩

(١٧٩) نفس المصدر – ص ١٨٨

(١٨٠) نفس المصدر – ص ١٩٥. ومن الجدير بالذكر أنه يوجد اتجاه في علم الأخلاق يرى أن علم الأخلاق يبحث في وضع المبادىء والأسس الأخلاقية، وليس علما يقوم على الإرشاد، والدعوة إلى السلوك الحسن.

(١٨١) نفس المصدر – ص ١٩٧

(١٨٢) خوري، الياس : دراسات في نقد الشعر – دار ابن رشد – ط٢ – بيروت – نيسان ١٩٨١ – ص ٢٣

(١٨٣) المصدر السابق – ص ٢٤

(١٨٤) نفس المصدر – ص ٢٤

(١٨٥) راجع الفصل الثالث من هذا الكتاب.

الفصل الثاني

التجربة الشعرية
و
اللغة الشعرية



(١) التجربة الشعرية

لقد انفجر العمود الشعرى، وتطور مفهوم الشعر، وأصبح الشعر الجديد بمثابة ثورة داخل الفن الشعرى، وكان ذلك نتيجة تضافر عوامل متعددة أدت إلى هذا الانقلاب، وهذا التغير.

لقد حدثت تغيرات اجتماعية وسياسية كانت بالغة التأثير على نفسية الشاعر، وعلى أدواته. كانت بمثابة تجربة جديدة، أو بمعنى أدق، إدخل الشاعر، والقارئ فى تجربة حقيقية مع الشعر، هذه التجربة هى التى أنتجت هذا الشعر الجديد وفق معطيات جديدة.

"إذا كانت التجربة الشعرية تنبثق من منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها، باتجاه التراث والتشكيلة الاجتماعية والبيئة الطبيعية، وتصبح هذه العلاقات مشكلة تتزايد حدتها فى الزمان كلما تراكمت التجارب الشعرية، وتنوعت استقصاءات الشعراء بالتجاور مع تطور التشكيلة الاجتماعية والمستوى المادى والمعرفى الذى بلغته، بحيث يصبح القول أن ألد أعداء الفعالية الشعرية هو تراثها"[١] فإن دور الشاعر فى التجربة يكون هو دور الفاعل، حتى وإن كان المجتمع وجملة العلاقات الأخرى، تمثل أهمية كبرى بالنسبة للتجربة.

لقد قذف الإنسان إلى الوجود. وصار جزءًا من هذا العالم الذى يغصّ بما يبعث القلق والضجر، وهو يحاول أن يجد مكانا لذاته. إنه للوهلة الأولى يجد ذاته فى صدام مع العالم، مع منظوماته، وآلياته، مع حقائقه التى لم تكتشف بعد، وحقائقه التى تم إماطة اللثام عنها. كل هذا يلقى فى بئر ذاته، ويغوص إلى

دهاليز نفسه، حتى إذا تراكمت الأحداث، والمؤثرات صار طابعها بارزاً على صفحة النفس، وأحس الانسان بعمق المأساة، مضافا إليها الحياة اليومية بكل ما فيها من ابتذال، وتفاهة، وماتسم به الإنسان المعاصر من ضياع، وما تقدمه له من إحباط، وانكسار.

إن الإنسان عندما يجد نفسه فى هذا الموقف، ولكى يخرج من الواقع اليوميّ عليه "أن يختار بين طريقتين : الشعر، أى الهروب نحو عالم أمثل، أو الفلسفة، أى إبادة العالم الواقعى"[٢] – على حد تعبير "هويسمان" – ولعل هذا هو موقف الإنسان غير العادى – الشاعر أو الفيلسوف – أما الإنسان العادى، فإما أن يغرق فى الحياة اليومية، أو يصاب – وهذا يمكن أن يحدث أيضا للشاعر والمفكر – بالاكتئاب أو المرض النفسى، أو يلجأ أيضا إلى الشعر والفلسفة ولكن هنا كمتلق، كقارئ.

التجربة الشعرية إذن هى ملاذ الشاعر هنا. "فإذا كان الإنسان العادى غير قادر على لملمة أطراف التجربة التى خاضها، وتجميع أشلائها المبعثرة، فإن الشاعر الحاذق ينظم خرزاتها فى سلك واحد ويستخلص منها نتائجها، ويربط بينها ربطا خفيا بما يضبط هذه العلاقات فى أعماقه ولكنها تقفز إلى القمة حين ينفجر البركان، ويتطاير شظى الأحداث المترسبة فى تلك الأعماق فى غير نظام كما يظهر للرائى، وإن كانت تنطلق – فى حقيقتها – من الرؤية الفنية الخاصة التى كونها الشاعر من عصارة اتصالاته واحتكاكاته، ومن خلال تناقضه عما يحيط به"[٣].

والشاعر إذ يكابد التجربة الشعرية، فإنما هو "يكابد نوعا من العذاب يحاول أن يتخلص منه، كما يتخلص الجسد السليم من جرثومة ضارة"[٤] وإن كان ما يقدمه الشاعر، أو يتخلص منه إنما هو عمل فنى جميل، قد تعلو درجته أو تقلّ – من حيث القيمة الفنية – وفقا لتضافر مجموعة من العناصر بعضها خاص بذات الشاعر، وقدراته الفنية، والبعض الآخر خاص بخصوبة التجربة والمؤثرات المحيطة به.

يقول "روستريفور هاملتون" :

"يجدر بنا فى المحلّ الأول أن نذكر هذه الحقيقة البسيطة، وهى أنه حينما نقبل على القصيدة كما نقبل على أى عمل فنى يكون لكل منا وضعه السابق الخاص به : أى حساسيته التى تختلف فى نوعها عن حساسية غيره، وقسطه من الثقافة، وآراؤه وموقفه من الحياة، وهذه جميعا تختلف من فرد إلى آخر"(٥).

ولذا فإن الشاعر أو القارئ إنما يبدع أو يتلقى القصيدة، وفقا لإمكانياته الذاتية، مضافا إليها وضعه الخاص فى هذه اللحظة أو تلك، وفى هذا الظرف أو ذاك.

* ماذا يفعل الشاعر عندما يكون موشكا على إبداع قصيدة؟

" يجلس الشاعر على محور الأشياء ويتأمل سر الكون، ويغذى عواطفه وعقله على مآثر الماضى العظيمة، وإذ يتقلب مع الفصول الأربعة، يتنهد لمرور الزمن. وإذ ينظر إلى ملايين الأشياء، يفكر فى تعقيد هذا العالم. فيحزن لتساقط الأوراق فى الخريف المفعم عنفوانا.

وتملؤه غبطة أكمام الزهر الناعمة فى الربيع العطر. ويعانى البرودة وقلبه حافل بالرهبة.

فإذا اطمأنت روحه حول نظرته إلى الغيوم، وروى نتاج الأسبقين الفائض، وأخذ يتغنى بالعبير النقى الذى خلقه القدامى المتفوقون وتجول فى غابة الأدب، ممتدحا تناسق الفن العظيم، وإذا اهتز هزة المنفعل، رمى بالكتب بعيدا، وتناول ريشته ليعبر عن نفسه فى كلمات"(٦).

إن هذا الحديث رغم ما فيه صيغة بلاغية تقليدية، إلا أنه – كما يرى "أرشيبالد مكليش" – هو تقرير عن كيفية ولادة القصيدة، بل ويضم أيضا تلميحا وإشارة إلى ماهية القصيدة – أى كيف يكون حالها لو تفجر عنها المخاض فى العراء فى تلك البرية التى فيها يتم وجودها، وفيها يحس كل إنسان أنه وحيد(٧).

إن الفكرة الشائعة عن إيداع العمل الشعرى. تذهب إلى أن "الإنسان الذى يوشك أن يصبح شاعرا إنما هو إنسان غارق فى ذاته، عاجز عن الرؤية

الخارجية، قادر فقط على النظر داخل نفسه - (عين تتقلب فى جنون رائع)، وإن عينا كهذه تعجز عن الرؤية. فالشاعر لا يدرك إلا أحوال ذاته، ولا يشعر إلا بها، إنه لهيب شمعة غذاؤها من ذاتها، غواص لؤلؤ يخرج من محيط نفسه أعمى البصر متقطع الأنفاس .. وإن اعتناق هذا المفهوم لنظم القصيدة يحتم بالطبع اعتناق نفس المفهوم لطبيعة الشعر نفسه. فإذا كانت عملية الفنّ مجرد انتظار سلبى لانبثاق الرمز من أعماق اللاّوعى، فالقصيدة إذن حدث سرّى منعزل عن سواه، صرخة منغومة، شئ ينطلق فى الظلام[٨].

إن هذا التصور - الذى يعرضه "مكليش" من اجل انتقاده، إنما يتعارض مع ماسبق وأن طرحنا، سواء على المستوى النفسى، من أن عملية الإبداع هى، بمثابة تطهير للنفس، أو على المستويات الأخرى الاجتماعية والسياسية بأنها عملية تتشابك فيها العلاقات الداخلية مع الخارجية بالنسبة للشاعر، ويشتبك فيها الخاص والعام، وإن كان الشاعر بالنسبة لها بمثابة المركز.

إن وعى الإنسان شاعرًا أو قارئاً يتشكل فى جدله مع الواقع وارتباطه بالزمان والمكان المحددّين. ورؤية الشاعر، وتعبيره عن تجربته إنما تعكس جملة منظومة من العلاقات تتداخل فيها طاقة الشاعر الإبداعية مع تأثره بما يحيط به. وإن "ميلاد قصيدة بالنسبة للشاعر لا يتضمن قطباً كهربيا مغموساً فى أعماق حوامض الذات، بل قطبين اثنين هما الإنسان والعالم إزاءه. فالقصيدة لا تبدأ من العزلة، بل فى نطاق من العلاقات فهنا الناظم. وهناك إزاءه سرّ الكون - الفصول الأربعة - ملايين الأشياء - تعقيد العالم . وبدلا من الرمز الذى ينبثق كما تنبثق "فينوس" من البحر بقوة حركتها التلقائية، نجد هنالك صورة، قصيدة، تتحقق فى المدى الذى ننظر إليه جميعنا، المدى مابين أنفسنا من جهة والعالم من جهة أخرى وأخيرا نجد بدلا من المترقب المنتظر اليقظ الذى يجثم مطرقاً فوق صمته الذاتى - نجد الإنسان الذى يتخذ لنفسه وضعاً - يتخذ (وضعه) وأين؟ "على محور الأشياء"[٩].

الإبداع الشعرى لا يبدأ من أعماق الشاعر المنعزل، بل يكون نتيجة لعملية معقدة نتجت عن مجموعة متباينة، ومتعارضة أيضا من العلاقات بين

الأشياء، يكون الشاعر فيها فاعلاً، ويكون الواقع المحيط أيضا بجوانبه الإيجابية والسلبية فاعلا ..

إن إبداع قصيدة، هو دخول فى تجربة إبداعية وانسانية، دخول إلى عالم عميق، بعيد الغور. وإذا كانت التجربة "الإنسانية فى جوهرها مجموعة من العوامل المتفاعلة التى يكون من نتائجها بروز شئ متميّز يلفت الانتباه، ويسلط الأضواء عليه، ويخلف لدى الشاعر حاسّة فنية تربط بين الأشياء المجاورة لهذا الكائن الفنّى المتميّز، على درجة فائقة من الخفاء، لا تستطيع العقول العادية إدراكها وتحسّسها. والتجربة الجمالية تساعد الشاعر على خلق ذاته الفنيه وتمييزها من جديد"(١٠).

الشاعر ليس منفصلاً عن العالم، وليس كائنا خرافيا هبط مع أحد النيازك، وليس مجرّد كائن يعيش الحياة اليومية بكل ما فيها من ابتذال وضحالة، واستهلاك.. أنه كائن فريد يتفاعل مع الواقع وعبر تجربة إنسانية عميقة، تتطور حاسته الفنية وتصقل عبر حوار غامض بين ذات الشاعر وواقعه، حوار لا يدركه العقل العملى، بل هو ساكن فى أعماق الشاعر، والذى قد يصعب عليه هو نفسه تفسيره، وتأطيره فى أطر ثابته.

والشاعر فى إطار خلقه للقصيدة يعيش تجربة خصبة، وعميقة هى التجربة الشعوريةن تلك التى هى بمثابة "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التى يصوّرها الشاعر حين يفكر فى أمر من الأمور تفكيراً ينمّ عن عميق شعوره وإحساسه. وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتى، وإخلاص فنى، لا إلى مجرّد مهارته فى صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجارى شعور الآخرين لينال رضاهم. بل إنه يغذّى شاعريته بجميع الأفكار النبيلة، ودواعى الإيثار التى تنبعث عن الدوافع المقدّسة. وأصول المروءة النبيلة. وتشفّ عن جمال الطبيعة والنفس"(١١).

الشعر ليس صناعة، بل هو إدراك عميق للعالم، ودخول فى تجربة انسانية عميقة، يستعمل الشاعر - بالضرورة - أدواته الفنية التى تساعده على نقل هذه التجربة بشكل أفضل، لكن هذه الأدوات ليست إلا وسائل. وبذلك يمكن تبديل هذه الوسائل بغيرها، وهكذا كان تطوّر الشعر، هو تطوّر لعملية معقّدة، تتضمن

إلى جانبا إدراك العالم، وموقف الشاعر وخبرته، وحالاته النفسية والشعورية.. الخ، الوسائل التى كان يجب أن تتطور أيضا لمواكبة الأوضاع والحالات الجديدة.

والشاعر عندما يدخل إلى عالم القصيدة، فإنه يحاول التعبير عما يجول بأعماقه من صراع بين أفكار ومواقف، وصور .. الخ. متعارضة، "سواء كان ذلك تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو، أم عن موقف انسانى عام تمثله، ولذا كان فى طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يحمل الجمهور على تتبعها والتجاوب معها، لأنه يتوقع أن يرى فيها ما يتحاوب وطبيعة التجربة التى جعلها الشاعر موضوع خواطره ليجلو صورتها"[١٢].

إن ما يجمع الشاعر، والإنسان العادى، أو الجمهور، هو كون الشاعر ليس كائنا منعزلا، يعبر عن أشياء غامضة غير مفهومه، وغير متوقعة، بل إنه – أى الشاعر – حين يعبّر عما يدور فى أعماقه، إنما يعبر عما يمكن أن يكون فى نفس الوقت تجربة إنسانية عامة، موضوعاً عاما تجربة مشتركة مع غيره من الناس، لأنه ككائن إنسانى إنما يبوح بما يجول فى أعماق أى كائن إنسانى آخر، أو يمكن أن يجول فى أعماقه، وإن كانت قدرة الشاعر على التقاط هذا الإحساس، وذلك الشعور أكبر بكثير من الإنسان العادى.

وقد رأى "ستيفن سبندر Stephen Spender" أن التجربة الشعرية هى إفضاء بذات النفس، بالحقيقة كما هى فى خواطر الشاعر وتفكيره، فى إخلاص يشبه إخلاص الصوفىّ لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه فى تجربته[١٣].

إن ما يعتمل فى أعماق الشاعر، هو نتيجة تفاعله مع العالم، ومع الكون بأسره، ثم يتعمق هذا الشعور بداخله حتى لكأنه عندما يفصح عنه فى صورة قصيدة، إنما يكون مفصحاً عن شئ خاص، ذاتى فقد صارت الذات موضوعاً، وصار الموضوع كأنه ذات فى نفس الوقت.

ولكن مع أن الرباط وثيق بين الشاعر، وبين الواقع إلا أن ذلك لم يمنع "سبندر" من أن يفصل الشاعر عن الواقع، وذلك عبر تشبيهه بالصوفىّ الذى ينفصل عن العالم ويغيب فى حالة من الوجد. هذه الحال التى أشار إليها العديد

من الشعراء، والنقاد، والتى تعيدنا إلى الرؤية الأفلاطونية من جديد، مع كل ما يشوب هذه الرؤية من سلبيات.

وقد كان تركيز الاتجاهات المثالية على هذه الرؤية التى تفصل بين الفن بشكل عام - والشعر بوجه خاص - وبين الواقع محاولة لجعل الشاعر كائنا غريبا عن المجتمع، وإن لم تكن هذه الرؤية المعاصرة تقصد سلبه عناصر قوّته مثل ما فعل "أفلاطون".

يقول برادلى :

"ليست طبيعة الشعر فى كونه جزءاً أو صورة من العالم الحقيقى (بالمدلول الشائع لهذه العبارة)، بل هى فى كونه عالما قائما بذاته كاملا ومستقلا. ولكى تمتلك الشعر كل الامتلاك يتحتم عليك أن تدخل هذا العالم وتراعى قوانينه وتتجاهل إبان ذلك كل ما يخصك فى العالم الحقيقى الآخر من معتقدات وغايات وظروف خاصة"[١٤].

إن هذه النظرية تفصل بين الشعر، وبين الواقع، وتجعل الشعر مستقلا عن كل ما عداه، وقد اعترض على هذه النظرية "ريتشاردز" وإن كان "برادلى" نفسه قد توقع مثل هذا الاعتراض وحاول الردّ عليه بقوله : "إن هناك علاقة كبرى بين الحياة والشعر، ولكنها علاقة خفية أو باطنة إذا جاز هذا القول .. ولكل من الشعر والحياة نوع مختلف من الوجود" غير أن "ريشاردز" يعترض أيضا على هذا الكلام قائلا : إن ما يسمى بالعلاقة الخفية هى أهم ما فى الموضوع، (فكل ما تحتويه التجربة الشعرية، إنما جاء عن طريق هذه العلاقة)[١٥].

إن التجربة الشعرية هى تجربة لشاعر، على صلة بالحقائق النفسية والكونية التى تقوم بها تجربته، كما أن مركزها هو الشاعر. والعلاقة غير المنظورة، أو غير المتعينة بين الشاعر والعالم، أى أن العلاقة الخفية، هى عنصر جوهرى فى هذه التجربة، إنها بمثابة الخط الناظم لذات الشاعر، وعالمه.

هل يختلف عالم الشعر فى وجوده عن بقية العالم؟

يجيب "ريشاردز" بأنه "ليس لعالم الشعر بأى معنى من المعانى وجود يختلف عن بقية العالم، لا، وليست له قوانين خاصة أو صفات مختلفة عن صفات

العالم. بل إن التجارب التى يتألف منها هى من نفس نوع التجارب التى نحصل عليها بطرق أخرى غير الشعر. ولكن كل قصيدة عبارة عن قطعة من التجربة، محددة تحديداً كاملا، ينهار بناؤها حين تدخلها عوامل دخيلة، وتختلف تجربة القصيدة عن التجارب العادية، مثل تجربة وجودنا فى الطريق، أو تجربة رؤيتنا تلاً من التلال فى كونها منظمة نظاما أدق وأعقد تركيبا، ولذلك فهى تجربة هشة. وفضلا عن ذلك فهى تجربة يمكن إيصالها، تجربة من الممكن أن تعانيها أذهان مختلفة بقدر طفيف من التغيير. وإمكان إيصالها شرط من شروط تركيبها. إنها تختلف عن غيرها من التجارب ذات القيمة المماثلة فى كونها قابلة للإيصال. ولهذه الاعتبارات إنما نفصل بين القصيدة وبين ما هو غير القصيدة فى تجربتنا ونضع حداً بينهما. إلا أن هذا الفصل ليس فصلا بين أشياء مختلفة، وانما هو فصل بين نظامين مختلفين من نفس النشاط"[١٦].

إن التجربة الشعرية تختلف عن التجربة العادية، فى أن التجربة الشعرية منظمة تنظيماً دقيقا تركيبها أكثر تعقيداً – فى رأى "ريتشاردز" – وفى أنها قابلة للإيصال. ولكن "برادلى" يفصل بين عالمين العالم الشعرى أو عالم التجربة الشعرية، والعالم الحقيقى الذى يمسنا من الناحية العملية بوصفنا كائنات تحتل وضعاً معيناً فى الزمان والمكان ولها مشاعر ورغبات وغايات مصدرها هذا الوضع.

إن ما يفصل بين الشاعر، وغيره من الناس العاديين، هو مقدرة الشاعر على السيطرة على رقعة كبيرة من المنبهات إذا كان بحاجة لذلك. وذلك يختلف عن الإنسان العادى الذى يبدو عاجزاً عن الربط بين أشياء تبدو فى الحياة العادية لا رابط بينها، لكنها فى التجربة الشعرية مترابطة، وتشكل عناصر جوهرية فى العمل الشعرى.

إن الشاعر حين تمر به "عدة حادثات نجده يقف فجأة أمام إحداها، ثم يترك مجال الواقع العملى ويندفع فى مجال الإبداع الذى هو مزيج من الواقع والتهويم، وينتهى من ذلك بقصيدة. ومن الجلىّ أن حادثا معينا هو الذى ألهمه الشعر، وليس صحيحا ما يقول "كولنجوود" من أن كل حادث يمكن أن يكون

ملهما. غير أننا إذا نظرنا فى عدة حالات لإلهام الشاعر ألفينا الأمر على خلاف ذلك"[١٧].

إن الشاعر إذ يستغرق فى التجربة الشعرية، فإنما يقوم بعملية تركيز للانتباه تجاه الحدث أو الموقف، وهذا الموقف الذى هو بمثابة الدافع له على الدخول إلى العملية الشعرية المعقدة، إنما يتوقف توصيفه على طبيعة الشاعر والعالم المحيط به والزمان والمكان. كما أن هناك اختلافاً ديناميا عميقاً، لتلقى كل شاعر لتجربته التى تتباين مع الشاعر الآخر. ولعل تجارب الحياة العادية هى الأخرى تمثل تأكيداً لذلك.

"إن التجربة التى يمر بها الشاعر حين يأخذ موقفا جماليا (وحتى الشاعر لا يستطيع أن يحافظ على الموقف الجمالى دائما) هى بالمقارنة تجربة فنية منغمة، ويتلقى ذهنه فيها مختلف الانطباعات ويرحب بها لذاتها. أما تجربة الإنسان الذى لا يهتم بالفن، أو قل التجربة العادية، فتتصف بتيار غامض غير منغم من الانطباعات السطحية قد يتخلله التفكير فى المشكلات العملية"[١٨].

فتجربة الشاعر، تجربة جمالية، وهو فى موقف جمالى، من أهم شروطه أنه منزه عن الغرض، بينما تجربة الإنسان العادى، هى على نحو مباشر متعلقة بالمصالح الشخصية، والمنافع العملية، كما أنها قد تضيع فى خضم الانطباعات السطحية، وتغرق فى يم لمشكلات اليومية.

ويرى "ريشاردز"[١٩] أن الفرق بين التجربة الشعرية والتجربة العادية فرق كمّى، إذ أن مجال أجهزة الدوافع وتركّبها أقل بكثير فى شئون الحياة العملية عنها فى التجربة الشعرية. فضرورة الفعل تقف دون الحد الأقصى للإشباع، لأنها تتطلب اشباع بعض الدوافع واستبعاد البعض الآخر، على حين أنه يمكن التنغيم والتوفيق بين هذه الدوافع جميعًا فى التجربة الشعرية، ويؤكد على ذلك بموقفنا إزاء مشاهدة عرض مسرحى لجريمة قتل، مقارنا بموقفنا إزاء الجريمة لو حدثت أمامنا بالفعل. إن الفعل الصّورى يتفوق على الفعل الصريح فى المجالين الجمالى والفكرى.

فى حين نرى أن "برادلى" يؤكد على أن الشعر والحياة لهما "نوعان مختلفان من الوجود. فنحن فى الحياة نغضب أو نخاف، أما فى الشعر فنحصل على معرفة قائمة على المشاركة الوجدانية لإحساس الغضب والخوف كما نفضّل نحن أن نحسّ بهذه الإحساسات (أو تثيرنا هذه الإحساسات) فى الخيال"[٢٠]. أى أن الفارق بين الشعرى والعادى لدى "ريتشاردز" هو فارق كمى بينما يمثل فارقا كيفيا بالنسبة "لبرادلى".

يرى "وردزورث" أن "الشعر انسياب تلقائي للمشاعر القوية. إنه يصدر عن العواطف التى تُستعاد فى حالة سكينة. وهنالك يتم نوع من التأمل فى هذه المشاعر تختفى فيه تلك السكينة بالتدريج، وتحل مكانها عاطفة قريبة من تلك العاطفة التى كانت موجودة قبل عملية التأمل هذه، حيث تحتل هذه العاطفة الأخيرة الذهن بالفعل. فى مثل تلك الحالة تبدأ كتابة الشعر العظيم عادة، وفى حالة شبيهة بتلك الحالة تستمر هذه العملية"[٢١].

إذن العملية هكذا عملية مركبة، يشحذ فيها الشاعر كلّ طاقاته الذهنية والنفسية والتعبيرية، ثم يصوغ الصور الفنية المعبرة عن هذه المشاعر. أى أن الشعر - من وجهة النظر هذه - تعبير مقصود عن المشاعر، جاء نتيجة لجهد فنى وتأمل وليس تعبيراً بسيطا ولا انسيابيا تلقائيا[٢٢].

إن هذه الرؤية للتجربة الشعرية تختلف أيضا عن التجربة العادية فى أنها تحتوى على التأمل وتركيز الانتباه والقصدية.

يتساءل "برادلى"[٢٣] ما الذى تعنيه لنا نظرية الشعر للشعر، عن التجربة الشعرية؟

ثم يجيب قائلا : إنها تعنى هذه الأشياء :

أولا : أن هذه التجربة هى غاية فى ذاتها، وإنها جديرة بالعيش لذاتها، وأن قيمتها ذاتية صرفة.

ثانيا : أن قيمتها الشعرية ليست إلا هذه القيمة الذاتية عينها.

فقد تكون للشعر قيمة بعيدة باعتباره وسيلة للثقافة أو الدّين لأنه قد يعلّمنا شيئاً، او قد يرقق من عواطفنا، أو يدعو إلى قضية خيّرة، أو لأنه قد يجلب على

الشاعر الشهرة، أو المال أوراحة الضمير، وليس هذا مما يسئ إلى الشعر فى شئ، وإنما هو العكس، فلندع الناس يقدرّون الشعر لهذه الأسباب أيضا. ولكن هذه القيمة البعيدة للشعر ليست هى قيمته الشعرية، ولا يمكن أن تحدد قيمته الشعرية باعتباره تجربة خيالية مرضية، فالقيمة الشعرية لا يمكن الحكم عليها إلا من داخلها.

وإذا كنا نرغب فى مقارنة قصيدتين فإننا يجب ألا نضع فى اعتبارنا القيم البعيدة، فقد يحدث أن تكون فضائل القارئ ذاتها عقبة فى تذوقه للشعر، وقد يجد المفكر الناضج مثلا أنه ينفر مما فى أفكار (شيلى) من صفات المراهقة، الأمر الذى حدث لـ (اليوت) فيما يقوله لنا، وتكون نتيجة ذلك أنه يعجز عن الدخول إلى عالمه الشعرى[٢٤].

منذ وجد الفن كان الإبداع عملية يقوم بها الفنان للإمساك باللحظة الخلاقة للفعل من أجل التكيف، وقد التقتْ عند ذلك كل الفنون وتضافرت جميع العبقريات الفنية. إنّ التكيف الذى يسعى إليه الفنان بواسطة الفن يشكل نوعاً معقداً من أشكال التكيف التى يحققها الإنسان فى مجالات أخرى من الحياة عندما تتحداه ضرورتها فتسبب له توتراً واختلالا فى علاقاته الطبيعية فيسعى لإعادة ذلك التوازن وخفض ذلك التوتر، ويختلف التكيف عن طريق الفن باعتباره يتم فى مجال غاية فى التعقيد تشذّ به بعيداً عن سائر أنواع النشاط الإنساني، وتعطيه تفسيراً ميتافيزيقيا أو سحرياً، فعملية الإبداع الفنى تنتسب عموما إلى دائرة النشاط الإنساني، وتمتد جذورها فى أعماق الحياة[٢٥].

إن تكيف الفنان يعد نوعا معقدا من التكيف، إنه من خلال تجربة عميقة تتفاعل مع العالم المعيش، وتتغلغل إلى أعماقه، يبدع عملا فنيا، يعيد إليه التوازن السيكولوجى. فالفنان يعبر دون علمه عن "اندفاعات أو عقبات داخلية يئن منها دون أن يعرف ما هى"[٢٦]. فانعكاس العقد والعمليات الأخرى لا يعطينا فكرة إلا عن الظواهر الثانوية، وإن مولد العمل الفنى لا يفسّر إلا ثانويا فى ضوء التحليل النفسى، وقد اعترف "فرويد" بذلك حين قال : "حيث إن الموهبة الفنية والقدرة على العمل يرتبطان ارتباطاً وثيقاً يرفع العمل إلى مرتبة السمو، فإن علينا أن

نعترف بأن عصارة الوظيفة الفنية تظل بالنسبة لنا، فى إطار التحليل النفسى بعيدة المنال"[٣٧].

إن التجربة الشعرية والفنية تمتد جذورها إلى أعماق الحياة امتدادها إلى مناطق اللاشعور المجهولة، وهى إذ تنتسب إلى النشاط الإنسانى فى عمومه وإلى ذات محددة هى الذات الشاعرة، فإنها بذلك تكون محققة ذلك الانسجام الذى يتم فى لحظة الفعل الخالقة، تلك اللحظة التى "لهثت وراءها المحاولات الفنية منذ طفولة الفن، فأفلحت أحيانا فى تأكيد تلك اللحظة وفشلت فى ذلك أحيانا كثيرة وأخفقت فى الوصول إلى ذلك إخفاقا مؤسفا"[٣٨]. فكان هذا الخلط بين الأفكار عن هذه اللحظة، والتباس الإدراك الحقيقى لها.

إن التجربة الشعرية إذ تضرب بجذورها فى أعماق الذات الشاعرة، معتمدة على الطاقة الهائلة المختزنة فى أعماقها، والقدرة الفائقة على التوصيل، والتفاعل، فإنها أيضا وثيقة الصلة بالواقع، بكل ما فيه من غموض والتباس، وكل ما يطبعه على ذهن الشاعر من سمات، وما يجذّره فى أعماقه من رؤى.

واذا كان التكوين المختلف لكلّ شاعر يؤثر تأثيراً هاما فى قدرته على صياغة تجربته، فإن "التكوين المختلف لكل قارئ أيضا يؤثر بشكل حيوى فى نوع التجربة التى يمكن أن يتلقاها من القصيدة غير أن هذه الحقيقة – أى حقيقة تنوع التجربة – قلماً تجد ما تستحق من اهتمام الناس. فحينما نفكر فى هذه المسائل نحيل إلى صرف النظر عنها باعتبارها شيئاً بديهياً، وحينما لا نفكر ننزع إلى إصدار أحكامنا كما لو لم نكن نؤمن بأنها من الحقائق المسلم بها"[٣٩].

ولكن ألا يوجد وضع أو موقف يمكن أن يبدع فيه الشاعر، أو يتلقى فيه القارئ القصيدة، بعيداً عن تأثير المعتقدات، والظروف الاجتماعية، والواقع بكل ما فيه من أمور تحجب الرؤية الجمالية، والاستمتاع بالشعر، رؤية حقيقية، واستمتاعاً حقيقياً.

للإجابة على هذا التساؤل فإننا سوف نبدأ فى فحص الموقف الجمالى وشروطه، ومحاولة دراسة إمكانية تحققه من عدمها.

(٢) التجربة الشعرية والتأمل الجمالى

لقد كـان الشعر يفسر، ويقدر فى العصور السابقة ومازال البعض يقوّمه - حتى وقتنا الحاضر - على أسس غير شعرية أو غير جمالية، إذ يقدر وفقا لما يبثه فى النفوس من معتقدات دينية، أو لأنه يدعو إلى الفضيلة، أو من أجل الدعوة إلى المنافع الاجتماعية، أو لأنه مصدر للمعلومات أو المعرفة، أو لطرافة فى الموضوع أو الشخصية المتعلق بها الشعر .. الخ. ولكن حدث فى هذا القرن - بالنسبة للشعر العربى - ان تغيّر مركز الشاعر، فلم يعد هو المطرود من جمهورية "أفلاطون"، ولا المنوط به الدور الأخلاقى والدينى، ولا هو شاعر القبيلة المدّاح الهجّاء وفقا لتقاليد القبيلة ومصالحها، ولا هو المندمج اندماجا كليا فى مجتمعه. بل صار أكثر انفصالا عن المجتمع، وأصبح شعره يمكن أن يقرأ لذاته (أى لذات الشعر)، وصار نشاطه الإبداعى منفصلاً عن الوظائف الأخرى للمجتمع، وصارت له درجة من الخصوصية والتفرد، وأصبح من الممكن قراءة الشعر للاستمتاع به، بصرف النظر عما يحمله من مضامين قريبة أو بعيدة.

واذا كنا فى حياتنا العملية ندرك الأشياء على أساس فائدتها فى تحقيق أغراضنا، أو أضرارها الممكنة والمحتملة، وبالتالى فإن الإدراك يكون جزئيا ومحدودا.

"والحق إننا لو فكرنا فى مقدار ما نراه حقيقة من العالم لأدهشتنا ضآلته. فنحن نقرأ (البطاقات) على الأشياء لنعرف كيف نسلك إزاءها، ولكن لا نكاد نرى الأشياء ذاتها .. وإنه لا مفر من أن تفعل ذلك حتى يتسنى لنا أن ننجز ما نريده

فى العالم. ومع ذلك فعلينا ألا نفترض أن الإدراك الحسّى هو دائما (عملى) عادة، كما هو فى حضارتنا على الأرجح. بل إن هناك مجتمعات أخرى تختلف عن مجتمعنا فى هذا الصدد"[30].

ولكن الإدراك العملى – أى القائم على الفائدة – ليس هو شكل الإدراك الوحيد. ذلك "أننا نوجّه انتباهنا، من آن لآخر، نحو شئ معين لمجرد الاستمتاع بمرآه أو مسمعه أو ملمسه. وهذا هو الموقف الاستطيقى فى الإدراك وهو يظهر حيثما أصبح الناس مهتمين بمسرحية أورواية، وحينما استمعوا بانتباه إلى قطعة موسيقية. بل إنه يحدث حتى فى وسط الإدراك العملى وذلك فى لمحات شاردة نقوم بها من آن لأخر نحو الأشياء المحيطة بنا عندما نملّ إلحاح الحياة العملية، أو نتخلىّ عنها لحظة لنفرغ لأحوالنا نحن"[31].

يقول هاملتون :

إن البحث عن ملكة جمالية خالصة أو انفعال معين فى نظرنا بحث لا أمل فيه، انه مجرد دليل من الدلائل الكثيرة التى تظهر لنا رغبة العقل فى التشريح"[32].

ولكن ألا توجد فروق بين إدراك الموضوع العادى، والموضوع الجمالى، أى بين الموقف الذى يقفه شخص مشغول بالتفكير أو العمل، أو بالتحليل الفكرى وبالأمور العملية، وبين الموقف الذى يقفه شخص يتأمل منظراً طبيعياً، أو عملا فنياً، سواء كان لوحة أو قصيدة، أو موسيقى؟

إن الموقف الثانى هو الذى يمكن أن نسميه موقفا جماليا، وتجربته تجربة جمالية، وهى ذلك النوع من التجربة التى يؤدى اليها الموقف الجمالى.

والموقف الجمالى Aesthetic Atitude أو الطريقة الجمالية للنظر إلى العالم هو موقف مضاد للموقف العملى ومواجه له. إنه طريقة يتخلى فيها الانسان عن النظرة الشائعة إلى الأشياء، والتى تتعلق بالغرض من الشيء وعلّته، والزمان والمكان اللذين تم فيهما الشيء والامتناع عن التفكير فيه كموضوع معرفة بل يغرق الانسان نفسه فى الشيء فى حالة تأمل تام.

ويتميز الموقف الجمالى عن الموقف العملى أو العلمى، فالناقد الذى يدرس قصيدة من الشعر لكى يحدد البحر الذى كتبت عليه، أو التفعيلة - إذا كان من شعر التفعيلة - أو لكى يقدم تحليلا بيانيا لها، يختلف عن المتذوق الذى يغرق ذاته فى القصيدة دون سؤال عن تفعيلاتها أو بحرها، بل هو يستوعب موسيقاها الداخلية ككل، وبشكل تلقائى.

وقد يكون من المفيد تحليل القصيدة عروضيا أو بيانيا - وهو مفيد حقا من جوانب مختلفة - ولكن حالة التحليل، والبحث عن معلومات عن القصيدة أو الكشف عن أخطاء - إن كانت هناك أخطاء - أو دراسة موسيقاها بشكل يرتبط بأشياء أخرى - كلّ هذا مهم، ومفيد، ولكنه فى الأساس يبحث عن منفعة، ولذا يقف حائلا دون الاستمتاع الجمالى بالقصيدة.

أما إذا كانت القصيدة التى نقوم بدراستها، إنما نفعل ذلك من أجل تحديد عصرها، أو ما كان يدور فى ذلك العصر من أحداث، والوصول إلى معلومات تاريخية أو اجتماعية معينة، أو علاقة الشاعر - كالمتنبى مثلا. "بسيف الدوْلة" أو "كافور" من الناحية النفسية والعملية، فإن هذا يعدّ دراسة تهتم بجانب غير الجانب الجمالى، ولغرض غير المتعة الجمالية.

أما إذا كان تقدير الشخص لقصيدة ينبع من أنها تتعلق به، أو بموقف هو طرف فيه، دون أن يضع فى اعتباره الاستغراق فى موضوع القصيدة، وكل ما يهمه هو الإشارات والتلميحات الخاصة بشخصه، فإن هذا يمثل نوعا من الاستمتاع الشخصى غير الجمالى، لأنه يثير فى الشخص شيئا لا يتعلق بجماليات الموضوع.

وهكذا، فإن أمورا كثيرة يمكن استبعادها من مجال المتعة الجمالية، والرؤية الجمالية، وهى كل ما يتعلق بالفائدة والمنفعة، وتبتعد عن "الاهتمام الفنّى النزيه الذى لا يهدف إلى غاية Disinterested"(٣٣). أى عن الموقف الجمالى.

والسؤال الذى نحاول أن نبدأ بالإجابة عليه هو: ما طبيعة الموقف الجمالى؟

"الموقف الجمالى" موقف يخلو من الاستطلاع، ومن المصلحة العملية على حدّ سواء. فهو لا يسعى وراء تفسير أو مصلحة سواء كانت هذه المصلحة شخصية أو على العكس، وإنما هو استمتاع يستقر على موضوعه الذى يبدو له فيه بالتدريج أحيانا معنى خلاّب وجمال أخاذ، وهو لا يهدف إلى غاية بعيدة. ولا يستهدف لنفسه فعلا أو معرفة"(٣٤).

وهذا هو ما يمكن أن يطلق عليه أنه – أى الموقف الجمالى – منزه عن الغرض Disinterested.(٣٥) وهذا المعنى له أهمية كبيرة فى مجال الدراسة الجمالية للشعر. فهو يعنى أنه لا هدف وراء ممارسة التجربة – سواء كانت من الشاعر أو القارئ – إلا التجربة ذاتها، وان تركيزنا يكون على القصيدة دون سواها.

والتنزه عن الغرض يعنى استبعاد العواطف الشخصية والميول والمعتقدات، أو الرؤى الأخلاقية، أى أن الحكم يكون بعيداً عن جميع الأغراض النفعية، ويصير تعاملنا مع القصيدة تعاملا مباشرا مركزين اهتمامنا على عناصرها الجمالية.

واذا كان لا ينبغى أن نخلط بين الموقف التأملى وبين الطاقة الإبداعية للفنان، إلا أن "النزعة أو العادة التأملية فى الذهن هى التى ينشأ عنها الدافع الإبداعي – ذلك الدافع الذى يخلق أثناء تحقيقه لذاته موضوعات جديدة للتأمل، والعلاقة بين الموقف التأملى والطاقة الإبداعية علاقة وثيقة كالعلاقة بين النبات والتربة"(٣٦).

فالموقف الجمالى، أو موقف التأمل المنزه عن الغرض موقف مشترك بين المبدع، والمتلقى. فالشاعر عندما يعبر بالألفاظ عن موقف، إنما "يستخدم هذه الألفاظ لأن النزعات التى يثيرها الموقف الذى يوجد فيه الشاعر تتآلف على ايجاد هذه الصورة دون غيرها فى وعيه كوسيلة لتنظيم التجربة التى يعبر عنها بأسرها وللسيطرة عليها. فالتجربة ذاتها، أى أمواج الدوافع التى تندفع خلال العقل، هى التى تأتى بهذه الألفاظ وتعتمدها ... إن الدوافع الدقيقة تتجمع

بطريقة معقدة فى عقل الشاعر وتنتج هذه الألفاظ معا. أما ما يحدث فى عقل القارىء فهو عكس هذه العملية"[٣٧].

أى أن موقف التأمل المنزّه عن الغرض ضرورى جدا للشاعر، كما هو ضرورى للقارئ إذا كان يريد أن يسترجع تجربة الشاعر، أو تجربة أقرب إلى تلك التجربة.

ويؤكد "ريتشاردز" ان "الشعر (الصادق) هو وحده الذى يولد فى القارئ الذى يتناوله بالطريقة السليمة استجابة لا تقل فى الحرارة والنبل والصفاء عن تجربة الشاعر نفسه"[٣٨].

والطريقة السليمة هنا – هى الطريقة الجمالية – أى استقبال القصيدة استقبالا جماليا، وان كان من السهل أن نحيد عن هذه الطريقة كأن تكون قراءتنا سطحية، أو نظن أن شيئا ما هو الاستجابة دون ان تكون له علاقة حقيقية بها "فنحن نفقد جوهر القصيدة حين لانقرؤها بعناية، كذلك وفى بعض الحالات الشعورية – إذا كنا ثملين مثلاً – فإننا نحسب الكلام المنظوم المبتذل إنتاجاً سامياً، وفى هذه الحال لا يكون مصدر استجاباتنا هو الكلام المنظوم وإنما المسْكر الذى ثملنا به"[٣٩].

وإذا كان الموقف الجمالى موقف منزّه عن الغرض، فهذا لا يعنى أنه غير عابئ أو غير مكترث Uninterested.[٤٠] فإذا "كان التأمل كسولا فإننا لا نتوقع منه أى إبداع حيوى. وهكذا نجد أن المحللّين النفسانيين لا يفسرون لنا عمل الفنان تفسيراً كاملاً حين يفسرون الفن على أنه ضرب من أحلام اليقظة يسعى فيه الفنان إلى إشباع رغبته المكبوتة"[٤١]. وهم "يميلون إلى المناداة بأنه يتحتم على اللاشعور أن يتحرر من سيطرة الشعور لكى يكون قادراً على الإنتاج"[٤٢].

إن الموقف الجمالى موقف تأملى، ولكنه أيضا موقف مضاد لعدم الاكتراث. والشاعر الفذ هو ذلك الذى يقوم بضبط اهتماماته، والسيطرة على نزعاته غير الجمالية. وكذلك القارئ الذى يتلقى قصيدة يكون مطالبا بنفس الموقف، وبقدر سيطرته على ما هو غير جمالى، أو دخوله فى حالة التأمل الجمالى، بقدر ما يكون استمتاعه جماليا بالقصيدة.

إن فعل الخلق – الذى يقوم به الشاعر – لا يزيد عن كونه تذبذبا بين الدوافع اللاشعورية وتحققها التدريجى، فإن التلقائى اللاشعورى من ناحية، والتقليدى الشعورى من ناحية أخرى يتطابقان على نحو ما، ومع ذلك فلا ينبغى أن يغيب عن أذهاننا أن ما يعتقد بتلقائيته قد تمهد له مقدمات شعورية إن فى قليل أو كثير، وما يبدو تقليديا قد لا يعدو كونه آلية لا شعورية من آليات الدفاع ضد حوافز عزيزية غير مأمونة. ولكن العناصر التقليدية والعناصر التلقائية فى العمل الفنى إنما هى أقل تطابقا مع العناصر التى يمكن الإفصاح عنها ولا يمكن الإفصاح عنها. وهذا بدوره لا يجعلنا نتحدث عن مرحلتين فى الخلق الفنى، مرحة من الإلهام القهرى، وأخرى من الجهد الشعورى، فما يميز الخطوات المتلاحقة للإبداع ليس هو التقدم من مرحلة إلى أخرى، بل التغيير الدائم للبؤرة. وقد تأتى الفكرة الأولى نتيجة لجهد عمدى مقصود، وإن كان ذلك لا ينفى أن تشتمل اللمسة الأخيرة فى الأثر الفنى عناصر لا شعورية[٤٠].

يرى "أرنولدهاوزر" أن مبدأ الفصْل بين القدرة الإبداعية اللاشعورية وبين التنظيم العقلى المشعور به، وإن كان لا يتعدّى الطابع التنظيمى فهو إنما يَدخل على فلسفة الفن طائفة من الحلول التبادلية غير الملائمة تماما، فكما أن الابتكار عملية عقلية، فقد لا يقل (الترتيب) – بوصفة جزءًا من نشاط الفنان – حظاً من الإبداع. ومع ذلك فإن تصوّر الإبداع الفنى فى صورة ذهنية متميعة مهوشة إن فى قليل أو كثير تنبثق عنها أفكار مبلورة محددة. إن ذلك التصوّر يعرب عن وجهة نظر الرومانسية فى (الفوضى المنتجة). وهنا يتردّد مدة أخرى القول بأن اللاعقلية التى لاسبيل إلى استكناهها هى المنشأ الحقيقى للإبداع الفنى وأن الحالات الممتنعة على التعبير فى علم الجمال الرومانتيكى، لازالت تعتبر أشد سمات الأثر الفنى أصالة ونفاسة[٤٤].

ولكن التأكيد على أن عملية الإبداع الفنى عملية تلقائية خالصة، ولا تخضع لمنطق العقل أمر يعوزه الكثير من البراهين. "فالحدس والإلهام والارتجال لا يكشف عن شئ إلا عن التجربة المنسية والمعرفة المطمورة فقد لا تزيد تلك المعرفة التى انبثقت فجأة أو تلك الومضة الفكرية التى لم تكن فى الحسبان، أو

ذلك الابتكار الذى يبدو تلقائيا فى ظاهرة عن كونها قد جاءت نتيجة إعداد طويل، وإن كان هذا الإعداد لا شعورى الطابع أو غير محقق أو منمحياً[٤٥].

إن القول بأن العمل الفنى عملية لاشعورية خالصة لا ينهض على أساس متين، وإن كان العكس أيضا ليس كذلك. ففى الفن تتضافر العمليات اللاشعورية مع الشعورية، ويكون التعبير فى الفن - أو الشعر - إنما عن مجمل حالات الإنسان وظروفه وجميع الملابسات التى يمر بها، وإن كان الفنان فى الحقيقة يمسك بالرئيسى ويتجنب الثانوى، يضع يده على الكليات، مهملا التفاصيل والجزئيات التى قد تغرق الإنسان العادى فى الحياة اليومية المبتذلة.

والقول بأن الشعر أو أى عمل فنى قد يكون "مهزباً، ومهدئاً وصورة للإبدال التعويضى، إلا أنه يظل مع ذلك عملا فنياً، وبنية ذات معنى وكيانا قائماً بذاته ولا تقضى على الماهية الجمالية للأثر الفنى طبيعة منشئه غير الفنية أو الهدف غير الفنى الذى ربما قصد إليه المؤلف من ابتكار لهذا الأثر"[٤٦]. وهنا يكون من الجدير بنا التفرقة بين الحلم والأثر الفنى. فالأثر الفنى - فى نهاية المطاف - يأخذنا إلى الواقع، أما الحلم، والهذيان العصابى والسيكوباتى فإن أمره يخرج عن نطاق الشخص المعنى.

وبناءً على ذلك فإن الفنان أو الشاعر إنما يقوم فى عملية الإبداع بجانبين أحدهما تلقائى، والآخر متعمّد. وكلما اتسعت دائرة اهتمام الشاعر كلما كان الجانبان فى سواء اللاشعورى، أو الشعورى أوسع أفقا، ويتحرك فى أطُرٍ فسيحة.

والجدير بالذكر أن الإنسان الذى لا يهتم الا بالشعر وحده متجنبا أمور الحياة العادية، وتدريب التفكير، مستغرقا فى اهتمامه، فإن ذلك قد يساعد على نمو شخصيته نمواً مستقيماً، فيصير شاعرا (متوسطا) أو من الطبقة الدنيا فحسْب. لأنه إذْ يعزل نفسه، إنما يفقد عمله الإبداعي الثراء الذى تقدمه له الخبرة والتجربة، والانطباعات التى تقدمها له الحياة. وهذا يختلف عن عزلة الشاعر أو تفرده فى لحظة الإبداع أو التأمل فالخبرة، وتجارب الحياة هى المعين الذى لا ينضب بالنسبة للشاعر، خاصة إذا توافرت له القدرة، والوسائل الفنية التى تمكنه

من تحويل هذه الخبرة، وهذا المخزون العقلى والحياتى إلى عمل فنى ينبض بالحياة.

إن الشاعر يحتاج إلى العيش وسط الناس لكى ينهل من التجارب الإنسانية الثرية بالتفاصيل والمعانى، ولكنه فى نفس الوقت يحتاج إلى التواجد فى حالة – أو موقف جمالى – تجعله يتجنب العادى والمبتذل والسطحى ويضع يده على ماهو رئيس وجوهرى فى الواقع.

إذا كان الموقف الجمالى موقف منزّه عن الغرض، وهو أبعد ما يكون عن الموقف الكسول أو السلبى أو غير المكترث، وكانت هذه هى طبيعته التى تجعله ينفصل عن الموقف العملى. فإننا نتساءل :

كيف ينشأ هذا الموقف؟

إننا نقوم فى حياتنا العملية بأداء مهامنا، دون أن نلاحظ مظهر معظم الأشياء التى تحيط بنا أو التى نتعامل معها، إذ يكون تعاملنا معها وفقا لما تشكّله بالنسبة لنا، فنحن لا يعنينا من القلم الموجود على المنضدة سوى أنه أداة للكتابة، أما لونه، طبيعته، المواد الداخلة فى تركيبه، وغير ذلك لا يشغل بالنا حين نلتقطه من أجل كتابة رقم تليفون بشكل عاجل، أو إجراء بعض التعديلات على مقال أو غير ذلك. غير أننا فى أثناء أدائنا لمهماتنا العملية قد يشدنا منظر جميل أو لوحة معلقة على الجدار – رغم كونها موجودة من سنوات إلا أن التركيز تم عليها هذه اللحظة، فنسمح لعيوننا بتأمل المنظر أو اللّوحة، وندهش لما فيه من جمال، وحيوية ونحس كما لو كنا نراه لأول مرة. فكثيراً "ما نجد ان الذى يثير الموقف الجمالى هو أمر مألوف نراه من وجهة نظر غير مألوفة"[47].

أى أن نشأة الموقف الجمالى هى بمثابة تغير فى (رؤيتنا) للشيء – كأن نتحول فجأة من النظرة العادية إلى نظرة التأمل. أو من السماع (العشوائى) للقصيدة أو لمقطوعة موسيقية، إلى التأمل و التركيز والانتباه.

إننا إذ نقبل على الأشياء الشائعة، نتعامل معها وفقا لنظام البطاقات المدونة عليها. فالمقعد له فى ذهننا تصور، وكذلك الكتاب أو اللوحة، ولكننا لا نتأمل هذه الأشياء فى إطار تغير الزمان أو المكان، فى علاقتها بالوقت الذى

نحن فيه، أو فى سياق تكوين أو تشكيل مكانى معين، كما أننا نتعامل كثيرا مع القصيدة على أنها للشاعر (س)، ونعمم فكرتنا عن هذا الشاعر على كل ما قرأناه له، فلا نهتم بموسيقى القصيدة أو صورها، وهذا يعترض تذوقنا للعمل، ويعترض بالضرورة تأمله تأملا جماليا. ولذا لكى نراه جماليا – أي من وجهة نظر غير وجهة النظر المألوفة – يجب أن نتحرر من "طبيعة نظرة التعود القوية فينا، كما أنه لابد لنا من البراءة التى مكنت (فان جوخ) من أن يرسم لوحته (المقعد الصغير)"[٤٨].

ففى البداية يكون التحرر من العوائق والعقبات التى تقف فى طريق تأملنا للعمل الفنى.

يقول الشاعر:

"على المرآة بعض غبار
وفوق المخدع البالى، روائح نوم
ومصباح .. صغير النار
وكل ملامح الغرفة
كما كانت، مساء القبلة الأولى
وحتى الثوب، حتى الثوب
وكنت بحافة المخدع
تردين انبثاقة نهدك المترع
وراء الثوب
وكنت ترين فى عينى حديثا .. كان مجهولا
وتبتسمين فى طيبه
وكان وداع"[٤٩]

فى هذا الجزء من قصيدة "كان لى قلب" للشاعر "أحمد عبد المعطى حجازى"، لكى نقبل على هذه القصيدة أو هذا المقطع، يجب أن نتحرر من بعض الرؤى التى تقدر الشعر وفق فائدته الأخلاقية أو الدينية أو غيرها، ونتحرر أيضا من الآراء التى تجعل الشعر هو الكلام (الموزون والمقفى) ومن أى فكرة عن الشاعر قد تعوق تلقينا للعمل، ثم نبدأ بتركيز الانتباه على القصيدة لذاتها، على

عناصرها الجمالية، على جرس الكلمات مثل : الثـوب. نـهدك المترعْ. غبـارْ، المخدعْ ...

وأن نتأمل ما تشكله بعض العبارات أو الكلمات بالنسبة لنا، المرآة، غبار المخدع البالى، روائح نوم، مصباح صغير النار، انبثاقه نهدك المترع، وغيرها. كما نركز انتباهنا على الصور، ودلالاتها. وكذلك الشحنة الانفعالية فى بعض العبارات والكلمات. ثم نصل فى النهاية إلى تأمل شامل وكلّى للقصيدة – أو للمقطع – بعيداً عن الاهتمامات العملية.

إن هذا التدريب يساعدنا على الاستمتاع، واستيعاب القصيدة ككـل، كما أنه بتركيزنا الانتباه على القصيدة، نكون مستغرقين فيها، فيكـون ذلك بمثابة حاجز أمام ما يعوق التأمل.

والإدراك الجمالى ليس حملقة شاردة، أو إنصاتـا سلبيا للعمـل الفنـى (لوحة أو قصيدة ..) بل هو استحواذ العمل الفنـى علـى المتـأمل (الملاحـظ) واحتواء له. كما أن الموقف الجمالى موقف متجرد ومستقل، نعـزل فيه اهتمامنا بـالموضوع وكذلك الموضـوع عـن كـل مـا هـو عملـى، أو نفعـى، والتجـرد Detachment[٥٠] يعنى عدم التحيز والتركيز الواعى على الموضوع.

إن التأمـل الجمالى، يتيح لنا فرصة السؤال عن ما هى الموضوعـات الجمالية؟ أو بمعنى آخر، هل هناك موضوعات تصلح للقصيدة دون سواها؟

يرى البعض أنه ليست كلّ الموضوعات يمكن أن تكون مجالا للشعر، غير أن ذلك قد لا يكون صحيحا تماماً. فتعريفنا للموقف الجمالى بأنه (موقف منزه عن الغرض، ومتعاطف، وتركيز للانتباه) يجعلنا نرى أن الموضوع فى ذاته ليس هو الفيصل، بل طريقة التعامل مع الموضوع. وخير دليل على ذلك، قصائد بودلير (أزهار الشعر) أو كتابات (جان جنيه)، أو قصيدة "أحمـد عبـد المعطى حجازى" (سلة ليمون) أو مذكرات (الملك عجيب بن خصيب) "لصلاح عبد الصبور" أو قصيدة (نوجا) "لنجيب سرور" أو غيرها مما تطرق لموضوعات لم تكن – موضوعات شعرية من قبل – وما يحدث الآن فى القصيدة الجديدة. فمن المؤكد أن الشاعر يدرك "أمثال هذه الموضوعات بخيال وإحساس، وعندما تظهر

فى العمل الفنى يكون قد أضفى عليها حيوية وإثارة"[51] وذلك أن انتباه الشاعر لمثل هذه الموضوعات يدل على مدى اتساع نطاق التأمل الجمالى. وهذا بدوره يؤثر على القارئ الذى يبدأ بتلقّى موضوعات وصيغاً لم تكن مألوفة لديه، مما يوسع إدراكه الجمالى، ويجدد ذائقته الشعرية.

وهكذا ينشأ موقف جمالى جديد يبدأ به الشاعر، ويتدعم من خلال المتلقى.

ولكن إذا كان الموقف قد بدأ، مدعما بالتجرد والاستقلال وتركيز الانتباه، هل يقف عند هذا الحد؟ أم أن تغيراً يطرأ عليه؟.

إننا عند إدراكنا الجمالى لموضوع ما، نعمل من أجل تذوقه، وندرك إن كان الموضوع جذابا أو مثيراً أو مليئا بالحيوية، أو هذا كله، ونحن فى تذوقنا للموضوع، فإننا نأخذه بكامله، كما هو، وبذلك يتطور الموقف الجمالى من مجرد التأمل المنزّه عن الغرض إلى التعاطف الجمالى. فيدخل الموضوع فى علاقة مع (المتأمل) بعيدا عن كل ما يعوق عملية التأمل، من الجوانب النفعية والعملية. وهذا التعاطف مع الموضوع هو تعاطف مع خواصه وبنيته الداخلية، ويختلف عن التقمص العاطفى Empathy، والذى يشبه العملية التى بواسطتها يتخيل الممثل المسرحى الشيء مثلما هو موجود وليس أكثر من "عملية سيكوفيزيقية Psycho - Phyoical Prosess"[52].

فالتقمص العاطفى يمكن أن يحدث دون تأمل جمالى. والتأمل الجمالى الحقيقى لا صلة له بالتقمص العاطفى، بل يتطور من خلال التعاطف.

والموقف الجمالى يجعلنا نمر بعمليتين مختلفتين :[53]

الأولى : استجابة تنساب من باطن أنفسنا دون جهد بحيث يبدو لنا أننا نخضع بشكل سلبى لتأثير العمل الفنى الذى نتعامل معه. وهذا ما يتم فى بدء عملية التأمل، حتى نصل إلى عملية التعاطف. أما العملية الثانية : فهى مجهود واع للنشاط النقدى الذى يكون بالغ القسوة أحيانا يغزو الموقف الجمالى، وحينئذ يتعين علينا أن نفكر ونحلل ونقارن، كما نفعل فى نشاطنا العملى، وذلك قبل أن

نفهم المضمونات الفكرية والانفعالية للقصيدة، وطالما استمر هذا النشاط النقدى وجدت غالبا حركة منا إلى هذا العمل وبالعكس - على حد تعبير "هاملتون".

غير أن هذه - العملية الثانية - تتجاوز حقيقة الموقف الجمالى إلى الحكم الجمالى. فنحن فى هذا الموقف الجمالى نركز اهتمامنا على العلاقات الداخلية للموضوع (القصيدة) وعلى صفاته وخواصه. منصرفين عن العلاقة بالشاعر الذى أبدع القصيدة أو الثقافة التى أثمرته، وما إذا كان له بعد تاريخى أم لا. كما أننا نصب اهتمامنا على الصفات والخواص الكيفية للموضوع وليس مجرد الصفات الفيزيقية. فنحن نركز على العلاقات بين الكلمات فى القصيدة، وعلى جرسها والصور، ولا نركز على شكل القصيدة على الورق (الكتابة) أو الوجود الفيزيقى الخالص لها على الورق (سواء كان طباعة ببنط معين، أو كتابة يدوية، أو نوعا محدداً من الخط..). أما الربط والمقارنة فهذا يكون من دور الناقد الذى يقوم بعملية التحليل، "فالحكم يتضمن وجود وَعْىٍ بالموضوع مميز من الذات التى تمر بالتجربة"[٥٤] فى حين أن الموقف التأملى هو موقف ذات تتأمل موضوعا، وهذا ما يفرق بينه وبين الحكم الجمالى.

إننا فى الموقف الجمالى نكون بعيدين عن التفكير فى المستقبل. وقد يكون حدوث الموقف الجمالى أيسر ما يكون حينما نفكر فى أيامنا الماضية لكى نعيش الماضى من جديد، لا لكى نبكى عدم استغلالنا لوقتنا أو لنستمد من الماضى عظة أو درساً مفيداً فى المستقبل. فمن طبيعة الموقف الجمالى أنه يتخلى عن النشاط المستمر المتجه إلى المستقبل. ولكن التجربة الجمالية إذا نظر إليها بطريقة (غير جمالية) فإن نتائجها تتجاوز نطاق التجربة ذاتها، ذلك لأن التقاءنا بالموضوع الجمالى، شأنه شأن أى تجربة أخرى يغيرنا تغييراً قد يكون ضئيلا فحسب. وقد يكون عميقا، وبذلك يبدّل تجربتنا المقبلة. فاعتيادنا مشاهدة الأعمال الفنية الجديدة يغير ذوقنا، فلا نعود نعجب بما كان يخلب ألبابنا فى سنى شبابنا الأولى[٥٥].

(٣) التجربة الشعرية نموّها، وتشوّهها

يوجد الجمال فى القصيدة، وفقا للعناصر الجمالية، والعلاقات الداخلية لهذه العناصر المكونة لها (أى القصيدة)؛ أى فى استقلال تام عن تجربة تلقى القصيدة من القارئ. "وهذه الفكرة وثيقة الصلة بالفكرة الأخرى التى تقول : إن تجربتنا – التى يمكننا لأغراض عدة أن نحللها إلى الإحساسات والمعانى وما إليها – هى فعلا وفى طبيعتها المحسوسة كل يتألف من عدة أجزاء"[٥١].

فهل هذا الموقف – أى الذى يرى التجربة مؤلفة من أجزاء – صائب؟ أم أنه يتجاوز الحقيقة؟

إننا ننظر إلى العالم حولنا، وإلى حياتنا العادية، على أنها جملة أشياء غير مترابطة، أو مفككة، فيها المعانى، والصور، والمواقف البسيطة والمعقدة، فيبدو لنا أنه من الممكن تحليل هذا الواقع إلى عناصره الأولية، وكذلك يمكن تركيبه إلى الكل المؤتلف مرة أخرى.

لعل هذا التصور عن الحياة العادية هو الذى يضلّلنا. فهو وإن كان "يلائم حاجاتنا الاجتماعية، ويمكن النّاس على نحو تجريبى من أن يصفوا ويقارنوا ما يحسون به"[٥٢]. غير أننا لا نعيش كلّية وفقا لهذا الموقف وحده. فهذا لا ينطبق إلا على العالم العادى، وعلى التجربة العادية. فرؤيتنا للأشياء وتعاملنا معها، وإدراكها، إنما يتم وفق حاجات نفعية، ولذا تكون رؤيةً جزئيةً، وإدراكاً جزئياً. أما بالنسبة للشاعر، فإن "عالم تجربته هو فى جوهره عالم من الصفات الممتزجة المختلطة، بحيث ينشأ عنها وحدة على قدر متفاوت من التماسك، إنه

عالم لا تنطبق عليه حرفيا اصطلاحات المكان والكمية، مثل (أكبر) و(أصغر) و(كل) و(جزء)، فكما قال "هنرى برجسون" : (وبمقدار ما نتوغّل إلى ما هو أعمق من السطح ونصل إلى الذات الحقيقية ندرك كيف أن حالات الشعور لا تنفصل إحداها عن الأخرى وتتميز عنها. وإنما تأخذ فى التمازج والاختلاط وتتلون الحالة الواحدة منها بلون جميع الحالات). وهكذا فلكل منا أسلوبه الخاص فى الحب والبغض، ويعكس حبه وبغضاءه شخصيته بأسْرها. ولكن اللغة تشير إلى هذه الحالات بنفس الكلمات فى جميع المجالات بحيث أنها لم تتمكن من تثبيت الناحية الموضوعية اللاشخصية للحب والكراهية وآلاف الانفعالات التى تثير الروح"[٥٨].

فعالم الشاعر وتجربته الشعرية، ليس عالما كميا، كما أن محتويات الشعور لا تنفصل أجزاؤها أبدا، ولا يمكن أن نفصلها، على نحو ما نفعل حين نحلل الجسم تحليلا كيماويا. فالتجربة منسقة بشكل فنى، وجميع عناصرها متداخلة، وهذا هو الذى يسمح بالاستخدام الخيالى للغة. كما أن اصطلاحى (الكل والجزء) لا ينطبقان حرفيا على هذا الكلّ المتداخلة عناصره والممتزجة. فالتجربة الجمالية نفس نوع التعقيد الذى يوجد فى شخصية الفرد. وكل عنصر من عناصر تجربتنا لقصيدة من القصائد ملون بلون جميع العناصر الأخرى. فلولا معنى الأبيات وتأثيراتها الحسية وإيقاعاتها، وغير ذلك، لما كان لهذه الأبيات صوتها الذى يميزها، كذلك لولا صوتها وإيقاعها وغير ذلك من الصفات الأخرى لما كان لها معناها الذى نجده فيها[٥٩].

التجربة الشعرية إذن تجربة كلية، ولا يمكن فصل عناصرها، أو تجزئتها، وما يتم خلال العلميات النقدية إنما هو نوع من التحليل - الفصل المؤقت - من أجل الدراسة فحسب، لكنها كتجربة، تكون شاملة وكلية فى كيان الشاعر والمتلقى.

* * * *

لقد رأينا فى دراستنا للموقف الجمالى، أن الوعى الجمالى يستقر عند الموضوع - أى القصيدة، وقد يؤدى ذلك إلى الاعتقاد بأن القارئ لا يهتم إلا

بالاستمتاع باللحظة الحاضرة فحسب، وأنه لا يعبأ بالمستقبل. كما أن الاستغراق فيما هو مدرك (مباشرة) يشير إلى أن التجربة لا زمانية. ولكن ألا يحدث نوع من التعاقب فى وعينا، ونحن فى حالة استغراق فى التجربة، سواء كانت إبداعا أو تلقياً، وأن لحظات التجربة تترابط فى استمتاعنا الجمالى "ترابطاً أحكم مما يحدث فى التجربة العادية. وأن ما ندركه فى اللحظة الحاضرة يكون مرتبطا ارتباطاً وثيقاً بما سبقه، ويثير توقعا لما سيتلوه"[١٠].

وإذا كانت تجربتنا العادية تجربة عشوائية، تتعارض فيها المواقف واللحظات وأحداثها تفتقر إلى الإحكام. فالحياة هى مجموعة من اللحظات المتعاقبة، وهذا ما يجعلنا نتعامل مع أحداثها فى حياتنا فى أحيان كثيرة دون اكتراث. وهذا على العكس من التجربة الشعرية التى تتميز بالإحكام والترابط بين لحظاتها، حتى تبدو ككل ممتزج بلا فواصل.

والجدير بالذكر أن التجربة هنا – تجربة الإبداع – تتماثل فى كثير من جوانبها مع تجربة التذوق الحقّ. فإن كانت تجربة القارئ بحكم اختلافه – كإنسان – عن الشاعر قد لا تتطابق تجربته مع تجربة الشاعر حين يستعيدها، إلا أنه بالضرورة يطمح إلى الوصول إلى تجربة تشبه تجربة الشاعر.

ولن يكون بوسع القارئ الوصول إلى هذه التجربة دفعة واحدة، فما تقدمه القصيدة ليس حدثاً مفاجئاً أو مؤقتاً، يبدأ وينتهى فجأة، بل هى تجربة تنمو، وتتطور خلال آليات التلقى وفقا لكلّ ما يتعلق بالقصيدة، والقارئ فى نفس الوقت.

فعندما نقرأ قصيدة فإن الطابع الزمنى لتجربتنا يكون واضحا. فعلى سبيل المثال لو أننا كنا نقرأ قصيدة "صلاح عبد الصبور"[١١]: (مذكرات الملك عجيب بن خصيب). فإننا نبدأ بالتهيؤ من خلال المقطع الأول – وذلك بعد أن تكون الدهشة قد تملكتنا بداية من العنوان – فنقرأ :

"لم آخذ الملك بحدّ السيف، بل ورثته

عن جدى السابع والعشرين (إن كان الزنا

لم يتخلل فى جدورنا)

لكننى أشبهه فى صورة أبدعها رسّامه
رسّامه .. كان عشيق الملكة"

فتنمو تجربتنا مع الإيقاع الهادئ، والذى يقدم لنا فى البدء (خبراً) عن وراثته للملك. ثم يتطور اندماجنا بعد فتح القوس (إن كان الزنا .. ويصل إلى الذروة فى نهاية المقطع (رسّامه .. كان عشيق الملكة). إذْ يقدم لنا (عبد الصبور) مذكرات لملك - على غير المألوف يشوبها التشكك فى حقّه فى الملك، والتشكك فى نسبه .. وإذا استمرت تجربتنا مع القصيدة نجد أنفسنا نتفاعل معها، وهى تمضى قُدماً فى بناءٍ درامى متنامٍ، متطلعين إلى اللحظة الحاسمة التى (يسقط فيها الملك جنب سريره) بانتباه وتركيز، فتتوحد القصيدة فى كل متنام فى الذهن بعد نهايتها - فى الجزء السادس - ويهدأ توترنا ونحس بتكامل التجربة فى القصيدة.

فنمو التجربة لا يتعارض مع كليتها أو تكامل عناصر القصيدة. وتبدأ التجربة - بالتهيؤ - إذْ لكلِّ قارئ وضعه الخاص، وصفاته المميزة "حين يُقدم على قراءة القصيدة. ولذا فانه يمرّ بعملية تكييف وتعديل تكون سريعة بحيث لا يكاد يشعر بها. وقد تكون عملية التكيف هذه بطيئة صعبة. فقد يولد فيه الوزن أو الإيقاع تحيّزا نقدياً مردة قراءاته السابقة؛ أو قد يجد أن نظرة الشاعر للأشياء تخالف نظرته هو إليها كل المخالفة مما يحتم عليه أن يصطرع مع معنى غامض قبل أن يستمتع بالقصيدة"[٦٣].

وقد يكون القارئ متوقعا لصياغة معينة للقصيدة، أو لأفكار معينة يمكن أن يعبر عنها الشاعر، وقد يؤدى العنوان دوراً بارزاً فى التهيؤ لتلقى القصيدة، أو يؤدى غموضه إلى حجب لحظة التهيؤ، ولذا فان القارئ يحتاج إلى تذليل العديد من الصعوبات حتى يدخل إلى عالم القصيدة. فمثلا بالنسبة لقصيدة "صلاح عبد الصبور" السابقة : (مذكرات الملك عجيب بن خصيب) قد يتساءل القارئ، هل (عجيب بن خصيب) شخصية حقيقية، أم شخصية خيالية، ولماذا - فى كل الأحوال - اختاره الشاعر. فقد يدفع العنوان البعض إلى اقتحام القصيدة، وقد يجعل البعض الآخر ينفر منها. كما أن شكل القصيدة (القصيدة القائمة على

التفعيلة، بإيقاعها الهادئ، واللغة الشعرية القائمة على المفارقة، والمشحونة بالانفعال ودراما القصيدة المتنامية ... الخ) قد يكون أثيراً للبعض بينما هو للبعض الآخر غير ذى بال. كل هذا يدخل فى عملية التهيؤ التى تمهد لعملية أخرى، وهى التذوق.

عندما نقرأ قصيدة للمرة الأولى، فإنها تطبع فى الذهن بعض الانطباعات التى تكون صفة الديمومة والاستمرار، بينما تكون انطباعات أخرى قد تولدت ثم ما لبثت أن تلاشت دون أن يكون لها أى أثر فى أذهاننا ويرجع ذلك إلى سببين: أولهما : القصيدة نفسها، شكلها، طريقة التعبير فيها، لغتها، باختصار كل ما يتعلق بها، أما السبب الثانى : فيرجع إلى القارئ الذى وفقا لتكوينه الخاص يكون مستغرقا فى جانب دون الآخر، أو يكون تركيزه بدرجة أقل مما يجب، أو يرجع ذلك إلى معرفته وثقافته وتكوينه النفسى ... الخ.

ولكى نعرف كيف يتم التفاعل بين القارئ أو الشاعر من جهة، وبين القصيدة، من جهة أخرى، سواء فى حالة التلقى، أو الإبداع فإننا يجب أن نعرف العناصر المكونة لشخصية الشاعر أو القارئ، ماضيه، حاضره، ثقافته ووعيه الخ، كما يجب أن نقوم بدراسة تشريحية للقصيدة.

وإذا كان القارئ يرغب فى أن يعيش تجربة الشاعر أو ما يقترب منها، لابد أن تكون مكونات شخصيته ووعيه قريبة من تلك التى تتقومّ بها شخصية الشاعر ووعيه.

ولكن لما كان من المستحيل التطابق بين شخصيتين، بل ان القارئ نفسه لا يكون نفسه فى كل لحظة، (فأنت لا تنزل النهر مرتين) . على حد تعبير "هيرقليطس". لأنك أنت لن تكون أنت، والنهر لن يكون هو نفس النهر، فإن جلّ ما يطمح إليه القارئ هو الاقتراب من تجربة الشاعر.

"والجدير بالذكر أن تجربة التذوق هى من تجارب الخيال التأملى، تتضافر فيه بشكل إيجابي كل عناصر الإحساس والفكر والانفعال. ونحن ندرك هذه التجربة على أنها خير فى ذاتها، ونقدرها لذاتها"[١٣].

ولكن إذا كان الواقع العملى، ومصالحنا، وظروفنا الشخصية، كل هذا، يقف عقبة أمام ولوجنا إلى عالم التجربة الشعرية. فانه يجدر بنا أن نحاول تدعيم (تذوقنا)، أو تجربتنا، حتى لا تضيع فى خضم التجربة العادية. فعلينا أن نجمع أطراف القصيدة معا، جميع مقاطعها، ونجعل منها كلا واحداً. وإن كان طول القصيدة أحيانا – كقصيدة الأرض الخراب The Waste Land "لإليوت" – قد يهدد تجربتنا بالفشل، فقد تبدو القصيدة على غير ما يراها القارئ الحصيف المتمرّس، فلا يستطيع – غير المتمرس – لملمة أطرافها والتعامل معها ككل. وإن هذا يوضح الأهمية البالغة للألفة بالقصيدة من خلال القراءة المتكّررة، تلك القراءة التى تساعد على تركيز الانتباه، وتنمى التعاطف مع القصيدة، وتتيح الفرصة للاستمتاع بها ككل.

إننا عندما نكرر القراءة، نحاول أن نطرح أسئلة، ونحاول الإجابة على بعض الأسئلة، وتزداد معرفتنا ببناء القصيدة، وإيقاعها، كما أننا نزداد تآلفا مع لغتها، والمعانى المتضمنة فى ثنايا القصيدة، ويمكننا أن نصل إلى الطريقة التى تم بها بناء هذا العمل المتكامل، وإلى الروابط بين المقاطع المختلفة. وهذا على عكس العمل الذى نبدأ قراءته لأول مرة – خاصة إذا كان من نوع (الأرض الخراب) – فإن تفاعلنا يكون أقل، واندماجنا مع القصيدة يكون أعْسر.

"وهكذا فإن الاستمتاع الجمالى بعمل فنى ليس شيئا يتم كله دفعة واحدة، وإنما هو عملية نامية، متدرجة خلاقة، ولو واجهنا تحدى العمل، لكانت مكافأتنا على ذلك هى القيمة التى نشعر بها لتجربتنا عندما نتمكن من تذوقه"[14].

وإذا كان الاهتمام الجمالى للإنسان يمكن أن يغزو سياقا عمليا، كأن يلتفت الإنسان فجأة إلى لوحة معلقة على الجدار، فيتأملها كأنه يراها للمرة الأولى، رغم أنها توجد فى نفس المكان من زمن بعيد، فينفلت من السياق العملى إلى التأمل الجمالى، فإن الاهتمام العملى أو الفكرى يمكن أن يغزو الاهتمام الجمالى.

فقد يقوم "شاعر" بكتابة قصيدة، من منطلق أخلاقى، ويحاول أن يقدم لنا عظة مضادة للشهوة الجنسية فينزع إلى الوصف الدقيق للعملية الجنسية بشكل

فاضح، مما يحرف ذهن القارئ عن القصيدة كعمل فنى، وتتحول القصيدة – رغم أن صاحبها زعم الدعوة للفضيلة – إلى قصيدة شهوانية.

وهذا الشعر الرديء سواء كان موجّها ضد الفضيلة أو الدعوة لها، فإنه بالنبرة الإرشادية العالية يحرف القارئ عن التلقى الجمالى للقصيدة، سواء بإثارة الغرائز بشكل مكشوف، ومباشر، وبدون مناسبة فى القصيدة، أو اعتلاء المنبر، وإزجاء العظات بشكل فجّ.

إن القصيدة هى نتيجة تفاعل حىّ بين الشاعر وواقعه، والشاعر إذ يعيش تجربته الجمالية مستغرقا، فإنه يكون محملا بكل ما فى عصره، وواقعه وكل ما يتصل به من مؤثرات، تتفاعل معا لتنتج قصيدة، ذات صياغة فنية محكمة، وتولّد لحظة جمالية فائقة التركيز.

وإن تشويه التجربة الشعرية إنما ينتج من "الفصل الحاد بين مستويات الوجود، وخاصة السياسية والاجتماعية والعلمية، وبين التجربة الشعرية"(١٥).

فقد يرى البعض أن ضآلة الإنتاج الشعرى الحقيقى هو نتيجة لطغيان التوجه الحزبى والسياسى، أو يرفض البعض الآخر تحليل الشعر فى ارتباطه بالسياسة أو الظروف الاجتماعية مؤكدا على أن الشعر إنما هو ميتافيزيقا أو أسطورة(١٦).

تقول "خالدة سعيد"(١٧) لقد ألحّ مبدعو الحداثة والمنظرون لها على التجربة كمقابل لإسقاط التجريد، وسلطة النموذج، وإن لم يتبلور مفهوم التجربة فى بدايات الحداثة، بل طرح عبر صيغ ومفهومات كالصدق الفنى والواقعية والالتزام. وقد كان الكلام عن التجربة يسمح لها بالنظر من زاويتين :

أولا : من حيث الموقف المبدئى من التجربة، بما هى بداية سقوط السلطة النهائية للمرجع، لأن مرجع التجربة – إن صحت كلمة مرجع هنا – أمامها أو فيها ليس سابقا عليها، ولا منفصلا عن صيرورتها.

وثانيا : من زاوية كونها تجارب معيشة مختلفة، ينبغى النظر فى ما تدور عليه، أى فى موضوعاتها وفى طبيعتها وملامحها، كما تكشف عنها النصوص الإبداعية، والتى تشكّل طوابعها المشتركة ملامح عصر الحداثة.

لقد كانت التجربة الشعرية التى خاضها شعراء الحداثة (والمعنى بهم هنا فى رأى خالدة سعيد، جماعة مجلة شعر) تنهض على أساس أن إعلاء التجربة الجمالية، إنما يعنى القطيعة مع التراث - أى سقوط السلطة النهائية للمرجع. لأن المعين الذى تغترف منه التجربة أمامها أو فيها وليس سابقا عليها. وكذلك لكونها تجارب معيشة، لذا كان الأجدر هو الكشف عن طبيعتها، أى دراستها من الداخل.

إذا كانت الحياة اليومية تشوه التجربة الجمالية حين تقتحمها أو تغزوها، فإن عزلة الفنان - الشاعر - ودورانه فى دائرة مفرغة، وابتعاده عن الواقع من أجل الحفاظ على التجربة الإبداعية، إنما يسلب الشاعر معينا لا ينضب من تجارب الحياة ومن معطيات الواقع كانت كفيلة بجعل عمله الفنى (الشعرى) أكثر ثراء وحيوية.

إن المشكلة هنا فى التجربة أنها تجربة خاصة بشاعر مبدع، ولكنها فى نفس الوقت تتغذى على ما هو عام، والحدق إنما يأتى من قدرة الشاعر على العيش والانخراط فى الواقع، بما يسمح له باكتناه التجارب، والاغتراف من أنهار الواقع، دون أن يفقد ذاته، أو يضيع فى خضم الأمواج المتلاطمة لهذا الواقع. إنها الحفاظ على كينونته الحقيقية، مشبعة بكيمياء الواقع الحى.

فإذا كان الفصل الحاد بين الشاعر والواقع متهافتا، لكونه "يجزئ ما لا يمكن تجزئته أى وعى التجربة، بما هو وعى لاشكالتها، أى صيغ الوجود المتاحة والممكنة تلك التى يشف عنها التطور التاريخى للقضايا الكبرى"[٦٨].. فان "تعميم التجربة الشعرية، أى جعلها تجربة عامة تجرد من كل خصوصيتها الرهينة بمستويات الوجود، ويؤدى هذا التجريد إلى تغييب المحتوى التاريخى للصورة، وإلى نقص مضمونها الإنساني، ووضع ظواهر مثل التجريد والابتكار والحداثة فى إطار مفهومى مضلل. مثل مفهوم الصراع بين الأجيال، أو مفهوم الصراع بين الشيوخ والشباب، أو مفهوم الصراع بين الجديد والقديم، أو بين الأدبى والأيديولوجي"[٦٩] مما يؤدى إلى العجز عن التعبير الدقيق عن التجربة الشعرية، كما يؤدى إلى انطلاق الشاعر "من عموميات الأفكار فى كتابته، فيفصل بين وعيه وبين ممارسة الشعر، وينزوى وعيه فى زاوية مهملة"[٧٠]، وتجئ أشعاره فاقدة

للإحساس، وممتلئة بالألفاظ الطنانة الفارغة، وفاقدة للحيوية. وقد يغترب الشاعر نتيجة لانفصاله عن مادة تجربته وبذلك يصبح الشاعر متلقيا سلبيا منفصلا عن جذور تطور تجربته، يكتب القصيدة ويكررها دون حسّ بالقلق والمفارقة بين جدلية الإحساس والفكر والواقع، وبين ثبات النمط المكرر، فيؤدى ذلك إلى عجزه عن شحن القصيدة بدينامية الواقع، وتحولها إلى دلالة على سكونية الواقع.

إن هذا التشويه للتجربة الشعرية، ليس وليد ذات الشاعر فحسب، بل وليد تشوّه الواقع أيضا الذى يعيشه الإنسان العربى فى عزلة عن منجزات الحضارة الحقيقية، وكونه مجرد مستهلك، غير فاعل، وإن وعيه ليس وعيا تنامى مع مكابدة الواقع، ومحاولة تطويره، بل جاء عبر فعالية حضارة أخرى، قد تكون غربية - حضارة الآن - أو سلفية - حضارة الماضى الذى يعيشه الإنسان العربى مستمتعا بالذكريات، فى سكونية تطوّق فكره وفعله.

إن التجربة الشعرية - بما هى تجربة - إنما يتضافر فيها الخاص والعام، على مستويى الإبداع والتلقى، وإن التشويه يأتى دائما من تدخل ما هو غير شعرى فيما هو شعرى[٢١]، فى تدخل الواقع - بصورة غير جمالية - أو الانفصال عنه، مما يفقد الشاعر المنجم الذى يمنحه عمق التجربة.

(٤) التجربة واللغة الشعرية

لقد اندرج الإنسان فى جنس الحيوان تبعا لمقتضيات التصنيف العام المتدرج فى الكائنات، غير أن الإنسان ينفصل عن المملكة الحيوانية، محددا خصوصية لنوعه متميزا بالكلام. فالكلام هو جوهر الإنسان. وعلاقة الإنسان باللغة "علاقة تقوم على الطبع والاقتضاء لا العرض والاتفاق. معنى ذلك أن الإنسان فى كينونته الجوهرية موجود متكلم فتركيبه الطبيعى مقتض للبعد اللغوى بالضرورة"[٣٢].

ولما كانت اللغة تمثل عنصراً بارزاً فى تحديد خصوصية الإنسان، فان ارتباط الإنسان "بالكلام يأتى على وجهتين : الأولى: كونية الظاهرة التى تتمثل فى أن الحدث اللسانى ملازم للوجود البشرى مهما تباعد المكان أو تعاقب الزمان. معنى ذلك أن اللغة من حيث هى وجود مطلق لازمة الحضور مع الإنسان، وفى ذلك طابعها الكونى. أما الوجهة الثانية فهى أن تهيؤ الإنسان يشمل الاستعداد الخِلْقى - أى البيولوجى - إذ يتهيأ جسم الإنسان بالخلقة والتركيب إلى أداء ما لا تتم الظاهرة اللغوية إلا به، وهو حدث التصويت والتقطيع وهذا التهيّؤ الطبيعى هو الذى يصطلح عليه إبن جنّى بقابلية النفوس، ويتمثل ثانيا فى الاستعداد بالفطرة والمزاج إلى اكتساب اللغة"[٣٣].

وإذا كانت اللغة ظاهرة إنسانية، فإنها تكف عن أن تكون ماهية مجردة فلم يعد ممكنا البحث عن علة "وجود اللغة أو شرعية بقائها فى غير الحدث

التعبيرى، فالكلام – من حيث هو الإنجاز الفعلى للغة – يعدّ الإطار الشرعى لحياة الظاهرة الإنسانية[٢٤].

"واللغة تعرف كليا بالغاية التى تتحقق بواسطتها، وبهذا الاعتبار ينتفى كلّ تصوّر للغة أو إدراك لها إلا فى سياق ترابط يعقد بين طرفين يتحاوران بالكلام، ويتفاعلان فيه. وإذ تعرف اللغة بغايتها ينتقص فى حقها أن تكون هى نفسها غاية : إنما هى وسيلة أداء، هى مطيّة تركبها الرسالة الدلالية الجامعة بين شخصين على أقل التقديرات العددية"[٢٥].

اللغة إذن ظاهرة إنسانية، وهى وسيلة اتصال، بل هى أيضا قوة التفكير، وقوة الوعى بأشياء موجودة فعلا، وإدراك أشياء وحالات لا توجد أيضا، ذلك لأن "حياتنا هى إطار للإمكانية والافتراضات التصورية التى لا يمكن للحيوانات أن تشاركنا فيها. إذ أن الحيوانات تعيش فى بيئة، بينما يعيش الإنسان فى عالم"[٢٦].

إنها – أى اللغة – أداة لزيادة الوعى وتوصيله. فإذا كان وعى الحيوانات للأشياء يكون دائما فى مكانها وحياتها الخاصة، إلا أنه بالنسبة للإنسان فإنه بوسعه أن يدرك المستقبل عن طريق الخيال، كما يدرك الماضى عن طريق الاسترجاع.

"إن اللغة كنمط رئيسي فى الاتّصال الإنساني، تبطن عدداً كبيرا آخر من نظم التقاليد الاجتماعية، العرف الاجتماعي، الطقوس، العقيدة، ثم الفنون التمثيلية ... هذه النظم، نظم نمذجة ثانوية، وفى مجال الأدب يعدّ النص أكثر وحدة تنظيم ملموسة لأنه – على أية حال – قابل لفكّ رموزه، فقط فى حدود نظامه المنظم"[٢٧].

كما أن قوة اللغة تبدو فى أنه يمكن للكلمات أن تعنى أكثر مما تشير إليه أو ترمز إليه مباشرة، لأنها قد ترمز إلى أشياء غير مباشرة، بل قد تكون المعانى فيها رمزا[٢٨].

وإذا كانت اللغة تؤدى وظيفتها فى علاقتها بالإنسان، فان اللغة عبارة عن كلمات، هى التى تحمل الصور والمعانى. "والكلمات أحداث طبيعية كأى أحداث أخرى مما يقع فى عالم الحسّ، فالكلمة المسموعة هى صوت كأى

صوت، والكلمة المكتوبة هى قطرة مداد أو من غير المداد من المواد التى قد تكون الكلمة المكتوبة بها. الكلمة – مسموعة أو مرئية – حدث يحدث فى الطبيعة كأى حدث آخر"[٧٩]. وكلمات اللغة من "قبيل الرموز الاتفاقية فى دلالتها، وليست من قبيل العلاقة الطبيعية"[٨٠]. إنها أداة الإنسان إلى إنجاز العملية الإبلاغية فى صلب المجتمع مما يطوّع تحويل التعايش الجماعى إلى مؤسسة إنسانية تتحلى بكل المقومات الثقافية والحضارية[٨١].

واللغة تقتضى قوانين تسيّرها وتحفظ نظامها، ولكن فى الاستعمال اليومى، وأيضا فى الأدب، لا يتوقف استعمال اللغة على معرفة قوانينها. وإن كانت المعرفة تعتبر مفيدة، سواء لمن يريد الاستعمال، أو الابتكار فى مجال اللغة.

وفى "اللغة العادية، غير الفنية، يفسّر مضمون النص عامة فى حدود شفرة مفردة. ولكن العلاقة – فى الأعمال الفنية – بين النص والنظام تكون – بالقطع – مختلفة. فكل العناصر التى تشمل عادة متغيرات يمكن أن تحمل بمعنى فى كل مستويات مثل هذا العمل ويمكن للعناصر الممتزجة أن تصبح جزءًا من النظام. وأن تحمل قوته الإعلامية الخاصة. وهذا بالطبع لايعنى أن كل العناصر المتغيّرة فى النصّ الفنى هى دالة. ففى أى عمل فنى ناجح لا (نصحح) آليا، عناصر تبدو لنا غير نظامية ظاهريا. كما نفعل فى الاستعمال اللغوى العادى. (وإذا مافعلنا، فإننا بذلك يمكن أن نحطّم – بطيش – جزءًا ما من المعنى الفنى للنص)"[٨٢].

وتعد اللغة هى الأداة الأولية للتعبير التصورى، والأشياء التى نتحدث عنها تؤثر فى الأشياء التى نتكلّم فيها، والكلمات هى حدودنا للتفكير، تماما مثل الحدود التى تقدم فيها أفكارنا[٨٣].

كما أن اللغة ليست مجرد مجموعة من الرموز، بل هى تنتج لنا كثيراً من العلاقات المعقدة فى معناها، إنها صورة معقدة عالية من الرمزية. إنها تبدع عالما، وبدونها لا يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه[٨٤].

يكتب ميشيل فوكوه :

"كان لابد لتحليلات (بوب) أن تكون لها أهمية كبرى، ليس فقط بالنسبة لتركيبة اللغة الداخلية، إنما أيضا بالنسبة لتحديد ما يمكن أن تكون عليه اللغة فى ماهيتها. فلم تعد اللغة نظام تمثيلات قادراً على تصنيف تمثيلات أخرى، وإعادة تأليفها، بل تدل فى جذورها الأكثر ثباتا على أعمال، وحالات ورغبات، فهى لا تعبر بالأصل عما يُرى بل بالأحرى عما نفْعل أو عما نتلقى؛ وإن أشارت فى النهاية إلى الأشياء كما يشار إليها بالإصبع، فذلك فقط لكون هذه الأشياء نتيجة أو موضوع أو وسيلة هذا الفعل، فالأسماء لا تصنف جدول التمثيل المعقد، بقدر ما هى تصنف صيرورة فعل وتحددها وتجمّدها ... واللغة كالعمل تعبر عن إرادة جامحة"[85].

وإذا كانت الكلمات هى مادة اللغة، فإنَّ ترتيب هذه الكلمات يختلف من لغة لأخرى. فهناك اللغات الحرة التى لا يخضع فيها نظام الترتيب لقواعد لازمة بل تحدد هذا النظام قوانين الأسلوب والمفاضلة بين أسلوب وأسلوب، كما فى اللغة الإغريقية واللاتينية. وهناك اللغات المستقرة التى تتبع نظاما معينا فى ترتيب الكلمات لتأليف الكلام. ولا يستطيع المتكلم فى هذه اللغات أن ينتقل بالكلمة من مكانها المعين فى الجملة كما فى اللغة الفرنسية والإنجليزية. أما اللغة العربية فقد جاء ترتيب الكلمات كالآتى :

١ - ما عينه الواضح وحكم به على سبيل الوجوب.

٢ - ما قضى به على سبيل الأصالة وباعتبار ما هو أولى.

٣ - ما جعل أمره دائراً على مراعاة ما يناسب المقام وتعيينه بحسب التراكيب المخصوصة[86].

إذا كانت اللغة ظاهرة إنسانية، وهى بمثابة جوهر الإنسان، وتحقق الاتصال بين أفراد الجنس البشرى، كما تحمل أكثر من ذلك فى كونها تحمل قوة كامنة، تجعل فى إمكانها أن تعنى أكثر مما تشير؛ فإن اللغة كأداة إنسانية - مع تقدم الجنس البشرى، صارتْ تعنى أكثر من مجرد التعبير عن حاجات الإنسان الضرورية، صارت - على حد تعبير "فوكوه" - كالعمل، قوة جامحة.

إذا كانت اللغة كذلك، فما الذى يجعل اللغة لغة شعرية؟ أو ما هو الفارق - أو الشيء المضاف إليها - الذى يجعلها تختلف عن اللغة العادية؟

يكتب "بارتون جونسون" :

"فى اللغة غير الفنية تكون العلاقة بين بناء اللغة ومضمون الرسالة غير وثيقة بوضوح، إذ أن نفس المعلومة يمكن أن تلقى بطرق عديدة، والنمط الخاص من التشكيل اللغوى لا يحمل كمية مادية من المضمون، وفيما عدا بعض الغموض غير المقصود، فإن المخاطب يعنى فقط (بمضمون الرسالة) بينما يكون استيعابه للحامل آليا، إن الرسالة والشفرة شديدتا الاستقلال عن بعضهما البعض"(٨٧).

اللغة هنا حامل محايد، والمخاطب معنى بمضمون الرسالة - لا شكلها - بينما فى النص الفنى (الشعرى) فان اللغة تكون "أكثر من مجرد حامل محايد للمعنى، إنها جزء من المعنى، فمعلومات العمل الفنى إذن يمكن أن تنقل فقط عبر ذلك الترتيب الخاص للغة، وهذا التعدد النظامى فى النص المتفرد المحطم لآليات الإدراك هو الذى ينتج المضمون الإعلامى العالى، غير العادى للنثر الفنى"(٨٨).

إن اللغة الفنية فى (النثر الفنى) أو الشعر - تختلف اختلافا بينا عن اللغة فى الحياة اليومية. إن الشاعر - على حد تعبير "إرنست فيشر": "تؤذيه الكلمة التى تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة النقد الصغيرة، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنينا، فهى لم تعد قطعة عملة، بل مجرد قطعة معدن، ورنينها يثير فى النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة فى حياة كل يوم"(٨٩).

فالكلمة لدى الشاعر، تختلف عن الكلمة المستخدمة فى الحياة اليومية، لا بحروفها وشكلها الطبيعى، بل طبيعة تداولها. فهى لا يكون "لها معناها الموضوعى وحده بل يكون لها أيضا معنى أعمق، معنى سحرى. إن انفعال الإنسان البدائي الذى يعيد صنع الأشياء بمجرد ذكر اسمها، وبذلك يسيطر عليها، مازال باقيا فى الشعر. وكثير من الكلمات التى تستخدم فى القصائد تبدو كما لو

كانت نابعة مباشرة من (النبع)، وتحدث أثرها كأنما هى تقال لأول مرة فى هذا المكان وهذه اللحظة، فى هذا السياق المحدّد، بهذا المعنى المحدد"[٩٠].

فالشاعر يعيد للكلمة بهاءها القديم، وسحرها البدائي، إنه إنما يسيطر على الشيء إذْ يستخدم الكلمة، مثل البدائي الذى يحسّ أنه سيطر على الأسد عندما يرسم الأسد. إن كلمات الشعر تبدو كما لو كانت قادمة من النبع مباشرة لم تتأثر بكثرة التداول، والألفة.

"الكلمة فى القصيدة، هى كلمة غضة، نظيفة، لم تمسّ، وكأنما تبلورت فيها على التوّ قطعة من الحقيقة الخفية"[٩١]. والشاعر يحسّ كما لو أنه يخلق لغة جديدة تماما، لغة تملك القدرة على التعبير المباشر، أو أحسّ بالرغبة فى العودة إلى المنبع، إلى أعماق لغة قديمة لم يبْلها الاستعمال، لها قوة سحرية"[٩٢].

لغة الشعر هى إذنْ لغة مختارة، تعبر عن عمق التجربة، وهى لغة راقية، تعبر عن تجربة ذاتية، فالشعر فردى، وإن كان يتجه إلى المجموع فإنما يتجه من خلال تفاعل الذات معه. والشعر يستنفد فى الكلمات كل طاقاتها التصويرية والإيمائية والموسيقية فى نقله الخبرة الجديدة للقارئ، ومؤثرات الشعر تنبع من أعماق الشاعر. فالشعر لا يقرر، ولا يصف واقعاً، بل يعبّر عن انفعال عاطفى، يتوجه به الشاعر من الذات – ذاته – إلى ذوات أخر.

التجربة تجعل النص الشعرى اختراقاً للّغة، طرحا للأسئلة، وإعادة صياغة الأسئلة الكبرى. أى تجعله فى بؤرة الوعى. فلم "تعد اللغة كصوت مرجع الإشارات الوحيد، ذلك أن الاختراقات لم تقتصر على أشكال التعبير، وإعادة رسم خارطة الأنواع التى بلغت جسد الإشارات اللغوية واخترقت حدود الأبجدية. هكذا دخلت النص أشكال إشارية مختلفة واحتلّت موقعاً علائقيا دالاً كالإشارات الرياضية والحروف المنفردة وغيرها.. وهى وإن احتفظت بما ترمز إليه فى حقولها الخاصة، فإن دلالتها غير المياشرة تبقى أكثر أهمية لأن حضورها توكيد على الصفة الكتابية للنصّ، وعلى اعتباره حيزاً للتلاقيات واستقطابا لأى دال بما يقتضيه النص الكلى"[٩٣].

فاللغة الشعرية إذن هى انحراف عن مسار اللغة فى التعبير المباشر، فالكلام "عندما ينحرف انحرافاً معيناً عن التعبير المباشر، أى عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدى بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملى الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذّة، ونشعر أننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة، قد يكون قادراً على النمو والتطور .. وهو إذا تطوّر فعلا واستخدم ينشأ منه الشعرُ من حيث تأثيره الفنى "(٩٤).

لقد كان "فاليرى" هنا يؤكد على تميز اللغة الشعرية – أو اللغة التى يمكن أن ينشأ عنها الشعر – عن اللغة العادية، بهذا الانحراف عن التعبير عن الواقع العملى الخالص

والأدب هو اعتراض ضدّ فقه اللغة (وهما مع ذلك توءمان) – على حد تعبير (ميشيل فوكوه)(٩٥). فالأدب – وبالضرورة الشعر – يحيل اللغة من الصرف والنحو إلى سلطة التكلم المجرد حيث يلتقى كينونة الكلمات المتسلطة والوحشية (غير المدجنة). فمن الثورة الرومانتيكية على الخطاب المقيد بطقوسه، إلى اكتشاف عجز سلطان الكلمة عند مالارمية Mallarme يظهر دور الأدب كما كان فى القرن التاسع عشر، بالنسبة للوضع الحديث للغة.

فلقد صار الأدب يتميز عن خطاب الأفكار، ويبتعد عن كل القيم التى كانت قادرة على ترويجه فى العصر الكلاسيكى (الذوق، اللذة، الطبيعى، الحقيقى) ويولد فى فضائه الخاص كلّ ما يمكن أن يحقق نفيا لعبيا – Ludique – أى نزوعاً إلى استقلالية ذاتية تتبع معاييرها وإيماءاتها الخاصة، بمعزل عن بقية فروع المعرفة – لتلك القيم، وهى : (المشين، القبيح، المستحيل) وينقض كل تحديد (للفنون الأدبية) يعتبرها قوالب مطابقة لنظام تمثيلات، ليصبح مجرد (تجلٍّ للغة) لا قانون لها سوى التأكيد على وجودها الوعر بمقابل أنواع الخطابات الأخرى(٩٦).

إن اللغة الشعرية انفصلت تماما عن أنواع الخطاب الأخرى، وذلك بتأكيد اللغة على شكلها، وكينونتها. ففى اللحظة التى تصبح فيها "اللغة، باعتبارها

كلاما ذائعا، موضوع معرفة. ها هى تظهر من جديد بشكل مخالف تماما : كلمة مودعة بصمت وحذر على بياض ورقة، حيث لا صوت لها ولا مخاطب، حيث لا شئ تقوله إلا ذاتها، ولا شئ تفعله سوى أن تتلألأ فى سطوع كينونتها"[٩٧].

والكلمة – فى الشعر – لها تاريخ، وتاريخ الكلمة، هو ما حدث من تطور وتلّون لها تبعا لاستعمالها فى عصور متعددة، وما جرى لها من انفصال عن المعنى المعجمى، إنه توهجها عبر استعمالات متمايزة، وغير عادية. والشاعر الفذّ هو الذى يعيد تاريخ الكلمة، مضيفا إليها من إحساسه ومن استعماله، الذى يجعلها تبدو للوهلة الأولى، كما لو كانت تكتشف لأول مرة، إنه بذلك يمتلك الكلمة، ويخدمها، لا يستخدمها. انه يشحنها بالانفعال، الانفعال الجديد، الذى يجعلها غير قابلة للتداول العادى فى الواقع العملى، ويمنحها قدرة على المراوغة، واتساعا فى مجال التأويل، وانفتاحا وتوهجا عند التلقى.

لقد نشأ الشعر كشكل متميز بأعلى حدود التميز من اللغة العادية. و"العمل الشعرى هو مكثّف قوى لتقويمات اجتماعية غير معبر عنها. كل كلمة منه مشحونة بها"[٩٨].

وقد انفصل الشعر عن اللغة العادية عن طريق انحرافه وهدمه للأنماط التعبيرية العادية، وإعادة بنائه لها وتصحيحها. "ولكى يقوم الشعر بوظيفته من الضرورى أن يفقد معناه فى نفس اللحظة التى يعثر فيها عليه من جديد فى وعى القارئ وضميره. هذه الحركة المتذبذبة التى تتأرجح بين فقدان المعنى المألوف وتركيب المعنى الجديد ثم تعود لفقدانه وهكذا تمثل المحور الأساسى للصورة الشعرية الحديثة، وتمثل بالتالى شعرية الشعر وخاصيته المتميزة"[٩٩].

فلغة الشعر هى انحراف أو انزياح عن اللغة العادية – أو اللغة اليومية – لغة النثر. إنها تعتمد نظاماً يباين النظام المألوف فى اللغة العادية. ويقوم هذا النظام على عمليات غير متوقعة، تجمعها وحدة عضوية تختلف عن اللغة العادية التى يمكن أن تكون عشوائية، أو لغة النثر التى يمكن أن تكون وحدتها منطقية. الشعر هو خروج على النظام المعتاد فى اللغة النثرية، هو انفتاح على عالم بكر، متوهج تتألق فيه الكلمة بضوء غير ما نألفه ونعيشه.

إن عدم التمييز بين ما تقوم به اللغة الشعرية فى تميزها وانحرافها عن اللغة العادية ينبع فى كثير من الأحيان من النظر إلى لغة الشعر "بوصفها الأبجدية نفسها بكل حدودها من معان وروابط ووسائل بناء تشكل ثوابت فى الثقافة الموروثة"(١٠٠).

ولكل شاعر اهتمامه الخاص والمتميز بالكلمات، فبعض الشعراء يهتمون بصوت الكلمات دون معانيها أو جوانبها الصورية، بينما ينصرف البعض الآخر إلى التركيب الصورى للكلمات بوصفه معادلا موضوعيا للعواطف والمشاعر – كما هو الحال عند الشاعر "ت.س اليوت". "فاللغة الشعرية ترجع إلى ذلك الزمن الذى كانت فيه شيئا آخر غير مجرد الكلام وما هذا الإنحراف الذى اهتم به "فاليرى" أو التغرب الذى يعشقه السورياليون، أو تداخل وظائف الوعى الذى يشير إليه "بورا" إلا ظاهرة انصراف الشاعر إلى تلك اللغة. بحيث كان الدفاع عن الشعر وعن فهمه ينطلق من شئ أكثر عمومية وشمولاً لدى غالبية الشعراء"(١٠١).

إن الكلمة فى الشعر تحمل دلالة مختلفة عن دلالتها وفق النظام النحوى والمعجمى. وقد لا يكون المعنى المعجمى إلا أحد هذه الدلالات للكلمة الشعرية. فالكلمة فى القصيدة تتخذ معناها ودلالتها من السياق، والموضوع، وترتيبها ضمن الإيقاعات الصوتية فى الجملة، ومن سياق اجتماعى إنسانى يفرض نوعاً من التأويل فى هذه اللحظة أو تلك للكلمة. ولقد أكد على هذا القول أيضا (موكاروفسكى)(١٠٢) إذ رأى أنّ اللغة الشعرية لها معجمها الخاص، ولها مصطلحها، كما أن لها بعض الصيغ النحوية التى يمكن أن تسمى بالضرائر الشعرية Poetisms. وعلى هذا فاللغة الشعرية ليست نوعاً من اللغة المعيارية، وان كان هذا لا يعنى إنكار الارتباط الوثيق بينهما الذى يتمثل فى حقيقة أن اللغة المعيارية هى الخلفية التى ينعكس عليها التحريف الجمالى المتعمد للمكونات اللغوية للعمل، أو – بعبارة أخرى – الانتهاك المتعمد لقانون المعيارية.

إن العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، هنا، علاقة سلبية، وتحطيم "قانون اللغة المعيارية أمر لازم للشعر، وبدونه لن يكون هناك شعر ... فلغة الشعر شكل مختلف من اللغة، ذو وظيفة مختلفة عن شكل اللغة المعيارية ووظيفتها ..

والقوانين التى تحكم التوصيل العادى للفكر لا ينبغى أن تفرض على الشاعر على الإطلاق"[١٠٣]. فالشاعر يتجاوز حدود الأشكال المقبولة للغة ويُحدث أشكالا شخصية من التعبير الحدسى وفق قانونه الحدسى الخاص.

والجدير بالذكر أن العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية تتغير من زمن لآخر، بل تتغير أيضا فى إطار الحقبة الزمنية الواحدة. وهذه العلاقة تختلف من شاعر لآخر.

وإذا كانت اللغة العملية تجد تبريرها من خارجها فى نقل الفكر أو فى الاتّصال المباشر بين البشر، وإنها وسيلة وليست غاية. بينما "تجد اللغة الشعرية بالمقابل تبريرها (وبالتالى قيمتها) فى ذاتها، إنها لذاتها غاية ذاتها، ولم تعد وسيلة، إنها إذن مستقلة، أو أيضا ذاتية الغائية"[١٠٤].

وقد رأى "شكلوفسكى" أن اللغة الشعرية تتميز عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها. ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتى أو المظهر (التلفّظى)، أو أيضا المظهر الدلالى للفظ، وأحيانا ليست بنية الكلمات هى المحسوسة، وإنما تركيبها، انتظامها"[١٠٥].

وإذا كان "خليبنكوف" قد رأى أن الشعر تشكيل للكلمة ذات (القيمة المستقلة) فإن (تودوروف) يرى أن هذا القول - بأن الشعر لغة مستقلة أو ذاتية الغاية - يرجع إلى إعطائه تعريفا وظيفيا، بما يقوم به أكثر من تعريفه بما هو عليه"[١٠٦].

للكلمة تأثير انفعالي، وإن هذا التأثير يصبح واضحا أكثر "لدينا لو تذكرنا حقيقة أن بعض الأصوات كالأصوات المتحركة، تثير لدينا انطباعا، تصوراً لشيء ما شجى، ومهيب"[١٠٧].

"فاللغة الشعرية تتجه فى الحد الأقصى، نحو الكلمة الصوتية، وبتعبير أدق، بما أن الهدف المقابل حاضر، نحو الكلمة الرخيمة، نحو القول ما بعد العقلى"[١٠٨]. فإن الصوت، العودة إلى المنبع، يكون له التأثير الكبير فى خلق الانفعال.

"للغة غير العقلانية وجودها. هذا الوجود ليس فقط فى شكلها النقى، أى بوصفها أحاديث (لا معنى لها)، بل وبشكل رئيسى بوصفها كيانا فى داخلنا"(١٠٩).

ويتساءل شكلوفسكى: هل ستكتب باللغة غير العقلانية فى وقت من الأوقات مؤلفات أدبية حقا؟ وهل سيكون هذا فى وقت من الأوقات نوعا أدبيا خاصا معترفا به من الجميع؟ من يعرف؟ حينئذ سيكون هذا إمتداداً لتباين أشكال الفن. ويمكن أن نقرر شيئاً واحداً، هو أن كثيراً من ظواهر الأدب كان له مصير كهذا. فكثير منها ظهر أولا فى إبداعات الجماليين. وعلى هذا النحو ظهرت القافية بوضوح فى شوامخ (بوجوتوستس)(١١٠).

يقول شيلنج Chelling :

"إن العمل الشعرى ليس ممكنا إلا عبر فصل الخطاب الذى يعبر العمل الفنى به عن نفسه، عن كلية اللغة، إلا أن هذا الفصل من جهة، وهذا الطابع المطلق من جهة ثانية، ليسا ممكنين إذا لم يكن للخطاب ذاته حركته الخاصة المستقلة، وبالتالى زمنه، كما هو حال أجسام العالم؛ وهكذا ينفصل الخطاب عن كل ما عداه، ويخضع لانتظام داخلى. ومن وجهة النظر الخارجية يتحرك الخطاب بحرية وبطريقة مستقلة وفى داخله فقط يكون منظما وخاضعا للانتظام"(١١١).

لابد للخطاب الشعرى إذن أن ينفصل عن (كلية اللغة) وهذا لا يأتى إلا إذا كانت له – أى للخطاب. حركته الخاصة المستقلة. وبذلك يؤسس نظامه الداخلى الذى هو ذاته وكينونته. فالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة اليومية لم يعد تعارضاً بين ذاتية الغائية، ومغايرة الغائية، بل هو تعارض بين الخاص والعام.

ويصل شكلوفسكى(١١٢) إلى هذا حين يقول بأن غاية الفن هى إعطاء إحساس بالشيء كرؤيا، وليس كتعرف. وأن نهج الفن هو نهج التعبير وهو نهج الشكل الصعب الذى يزيد من صعوبة ومدة الإدراك، لأن غاية صيرورة الإدراك فى الفن قائمة فى هذه الصيرورة ذاتها التى ينبغى إطالتها. فالفن هو طريقة إحساس بصيرورة الشيء، ولا يهم الفنّ ما قد صار.

للكلمة جذورها السحرية التى وضعتها بديلا للشيء المقصود، فهى لا ترمز للشيء وإنما تحتوى أهم خصائصه، فهى صوته وإيقاعه وحجمه ولونه وهى أيضا جماع حركته النفسية. ولذا كانت الكلمة تعنى الشيء نفسه حتى لدى الكثير من الجماعات البدائية فالقبائل الافريقية لا تعتبر الإسم مجرد لفظ يدلّ على الشئ وإنما هو ترجمة لحقيقة الشخص. فإذا غير اسم الطفل وسمّى باسم جديد كما يجرى فى حفلات الختان إيذانا بدخول الطفل مرحلة المراهقة والإطلاع على الأسرار فمعنى ذلك أنه خلق خلقاً جديد. فى عرفهم[١١٣].

فالكلمة لم تكن عند نشأتها رمزاً، بل شيئا يختزل الحركة والإيماءة والصرخة وكل فعاليات الكائن العضوى والقول برمزية الكلمة يتجاهل أصولها التاريخية وصلتها بالواقع النفسى. فالكلمة ليست "علاقة شرطية، أو آداب سلوك بل هى جملة التفكير (الفعّال) تضاف إليه المعلومات التى تم التوصل إليها"[١١٤]. وإن "القوة التعبيرية للكلمة المنفرده لا تتأتى من معناها وحده، بل من طبيعة شكلها الصوتى أيضا"[١١٥]. وهذا هو ما يخلع على الكلمة شاعريتها ويفصلها عن الكلمة فى اللغة العادية.

إن الشاعر إذ يحاول البحث عن لغة خاصة، منفصلة عن الموروث – فى اللغة العادية بصفة عامة، واللغة الشعرية بصفة خاصة – متجاوبة مع واقعه المعيش، سيجد نفسه أشبه بالإنسان الأول وهو يبتدع لغته، وتقاليده، ويسمّى الأشياء. وإن كان سيبقى شئ من اللغة الموروثة لدى الشاعر، ولكن اللغة الشعرية ستتغير، وستبدو اللغة مخلوقا جديدا على يديه، لها إيقاعاتها، وألوانها.

ولكن هل الشاعر يستعمل الكلمة كغاية فى ذاتها، أم أنه يربطها بواقعها التاريخى ويجعلها معبرة عن الزمانِ والمكان، ويسبغ عليها من خياله وإحساسه، ما يجعلها متفردة بين الألفاظ – وان كانت فى الحقيقة هى كلمة يمكن أن يكون لها مدلول معجمي محدد، لكنه، بشاعريته، وبقدرته الفذة على النفاذ إليها، يخترق المدلول المعجمى، ويحولها إلى كيان مستقل، إلى كلمة تبدو كما لو كانت تظهر للوجود لأول مرة.

واللغة الشعرية "لا تخلق شاعريتها بل تستعيرها من العالم الذى تصفه"[116]. وإذا كان "هناك نمطان من اللغة فلأن هناك نمطين من التجربة، وكلا منهما مكتمل فى ذاته"[117].

إن التجربة الشعرية تطبع اللغة الشعرية بطابعها، فهى – أى التجربة الشعرية – إفضاء بذات النفس، بالحقيقة كما هى، ولذا فهى تجسد لغتها، وتطبع الكلمات بطابع مميز يحمل جوهر التجربة.

وإذا كان "رولان بارت"[118] قد رأى أن الشعر = النثر + أ + ب + جـ وأن النثر = الشعر – (أ + ب + جـ) وذلك من خلال المعادلة التى توصل إليها (م. جوردان) M. Jourdain. متوصلا إلى أن الشعر مغاير للنثر، ولكن هذا الفرق ليس فى الجوهر وإنما فى الكم.

فهو فرق – على حد قوله – "لا يمس وحدة اللغة التى هى عقدة كلاسيكية بل، هو انعطاف لتقنية لفظية تتمثل فى التعبير وفقاً لقواعد أكثر جمالا، أى أكثر اجتماعية من قواعد الحديث"[119].

وقد رأى – أى "بارت" – أن الشعر الحديث يعارض الشعر الكلاسيكى عن طريق اختلاف يشمل مجموع البنية اللغوية ولا يترك نقطة مشتركة بين هذين الشعرين سوى النية السوسيولوجية الكاملة وراء كتابة الشعر[120].

والشعر الحديث، فى لغته الشعرية، التى تتعارض مع نمط تلك اللغة التى كانت للشعر الكلاسيكى، وكذلك مع لغة النثر، إنما تقوم على تحطيم الطبيعة الوظيفية التلقائية للغة، وهو لا يحتفظ من العلائق سوى بحركتها وبموسيقاها، وليس بحقيقتها. واللفظ ينفجر فوق خط من العلائق المفرّغة، والنحو يفرغ من غائيته، فيصبح الشعر انعطافا فى اللغة. ففى الشعر الحديث العلائق مجرد توسع للفظ، فاللفظ هو السكن. إنه منغرس كالجذر فى نظم وظائف مفهومة لكنها غائبة. اللفظ يغذى الفراغ ويملؤه، كأنه كشف مفاجئ لحقيقة ما. إن ما يقال بأن هذه الحقيقة ذات طابع شعرى، معناه أن اللفظ الشعرى لا يمكن أبدا أن يكون مزيفا لأنه كلّى. إنه يشع بحرية لا متناهية ويتأهب لأن يمد أشعته نحو ألف علاقة غير مؤكدة إلا أنها ممكنة. فاللفظ الشعرى هنا فعل بدون ماض مباشر، وفعل

بدون ضواح لا يقترح علينا إلا الظل السميك لردود الفعل ذات الجذور مع كل ما يرتبط به. إن اللفظ لا يوجد مسبقا، ومن ثم فان مستهلك الشعر، بعد أن حُرم من دليل العلائق الانتقائية، ينتهى إلى اللفظ وجهاً لوجه. ويتلقاه كأنه كمية مطلقة مصحوبة بجميع إمكاناتها[١٢١].

فكل قول شعرى هو شئ غير متوقع، دعاء لقيثارة تتطاير منها جميع إمكانات اللغة. ويصير القول الشعرى كلاما مفزعا ولا إنسانيا. إن اللغة الشعرية هنا تتأسس داخل نص ملئ بالثقوب وملئ بالأضواء، ملئ بالغياب وبالإشارات الدسمة وبدون أن يكون له تنبؤ أو استمرار فى النوايا. وبذلك يصبح معارضا للوظيفة الاجتماعية للغة[١٢٢].

لقد كانت اللغة الكلاسيكية تفترض استهلاكا جماعيا، والشعر الكلاسيكى ينتقل بين أشخاص يربطهم رابط قوى، طبقة اجتماعية، وقد كانت "اللغة الكلاسيكية ناقلة للغبطة لأنها لغة اجتماعية مباشرة"[١٢٣]. بينما يحطم الشعر الحديث (واللغة الشعرية الجديدة) علائق اللغة، ويعيد الكلام إلى النبع الأصلى للألفاظ. وهذا استلزم انقلاباً فى معرفة الطبيعة.

ويرى "بارت" أنه "ليس هناك نزعة إنسانية شعرية فى الحداثة : فهذا الكلام المنتصب ملئ بالرعب، أى أنه يجعل الإنسان على صلة ليس بالآخرين، وإنما مع صور الطبيعة الموغلة فى اللاإنسانية، مثل : السماء، الجحيم، المقدّس، الطفولة، الجنون، المادة الخالصة ... الخ.

فى هذا المستوى بالذات، يصعب أن نتكلم عن كتابة شعرية لأن الأمر يتعلق بلغة يحطّم عنفها الذاتى كل أهمية أخلاقية. فالإشارة الشفوية تستهدف هنا تغيير الطبيعة، إنها خلق، إنها ليستِ موقفا واعيا، بل فعل قسر"[١٢٤].

إن هذه اللّغة هى لغة الشعراء الذين يأخذون الشعر على عاتقهم، لا كتمرين روحى أو كحالة نفسية، أو تسجيل لموقف، وإنما باعتباره الروعة والطراوة للغة محلوم بها[١٢٥].

لقد تباينت (الشعرية) فى الحداثة عما كانت عليه فى الشعر الكلاسيكى، فبعد أن كانت – فى الكلاسيكية – ترتكز على العلاقات بين الألفاظ، وقد كانت

لغة اجتماعية، صارت فى الحداثة بعيدة عن النزعة الإنسانية، ويوجد القارئ والشاعر وجها لوجه مع اللفظ، اللفظ الذى لا يحمل تراثاً، أو تخوماً. إنه لفظ يخلق فى التو، ولا يوجد مسبقا. وصار الشاعر لا يقوم بتسجيل موقف أو يعبر عن أزمة روحية أو حالة نفسية، بل يهتم بالشعر لذاته، باعتباره الروعة والطراوة للغة محلوم بها.

وهكذا كانت اللغة الشعرية لغة مباينة للغة الحياة اليومية أو لغة الواقع العملى، وكذلك غير لغة النثر. إنها اللغة الأولى، حيث جاءت وتجئ من المنبع، إنها الكلمات بكل بكارتها، وبكل ما تحمل من طاقة ضوئية، وتصويرية، لا كرموز بل كأحداث، ووجود مستقل مفعم بالحيوية. إنها لغة مشحونة تحمل طاقة غير اعتيادية.

والتجربة الشعرية، بكل ما تحمل من خصوصية، تقوم - عن طريق الشاعر - الكائن الأول الذى يستخدم الكلمات - بمنح اللغه الشعرية الدم الجديد، والإيقاع والنغم، والإيماء الذى يفيض من التجربة عبر ذات الشاعر.

شعرية لغة الحياة اليومية

إذا كانت اللغة الشعرية - كما أوضحنا سابقاً - هى بمثابة انحراف عن لغة التعبير المباشر، وهى - أى اللغة الشعرية - انزياح عن اللغة - العادية أو اللغة اليومية، لغة النثر، فبماذا نفسر هذا الغزو من لغة الحياة اليومية للشعر - خاصة فى القصيدة الحرة؟.

لقد اعتبر العديد من النقاد أن استعمال لغة الحياة اليومية يمثل قصورًا فى القصيدة، وانحرافاً عن اللغة الشعرية الحقيقية، وكانت المعارك العنيفة تدار بين أنصار الجديد، وأنصار القديم، وقد استخدم فيها السلفيون أشد الأسلحة فتكا، وأكثرها قدرة على الإجهاز على الخصم.

وإذا كانت لغة الحياة اليومية تقوم على تجاوز البلاغة القديمة، والإنحراف عن المسار التقليدى لها، ومن "الحقائق الأولية أن لغة الحياة اليومية هى لغة كأى لغة، فيها الجميل الرقيق، وفيها الخشن، الذى يبدو فظاً غليظا، والناس العاديون فى حياتهم اليومية يستطيعون استخدام لغة رقيقة، ويستطيعون استخدام لغة خشنه، فقيمة اللغة وجمالها يعودان دائما إلى طريقة استخدامها. فهى أداة تتلون وتتشكل بطابع الإنسان الذى يستخدمها، ونحن فى حياتنا العادية كثيراً ما نميِّز بين الناس على أساس اللُّغة"[١٢٦]. غير أن استخدام لغة الحياة اليومية إنما يكون مقصوداً به معنى محدد، ونقل انفعالات لا تنقلها اللغة الأدبية الرصينة، وإفساح المجال للتعبير عن أمور لا تتسع لها تلك اللغة، وكذلك الاقتراب من بعض المفاهيم الشعبية.

لقد صار الشاعر يستخدم لغة الحياة اليومية وتراكيبها، وكذلك لغة الإعلام ـ الصحافة والإذاعة ـ فى قصائده، مستعيناً بها فى توصيل المعنى وتصوير المشاعر والانفعالات التى تعتمل داخله.

وقد جاء الاتجاه إلى الإفادة من معجم العامية ونظم تراكيبها انعكاساً لطبيعة الموضوعات التى عالجها هذا الشعر. فقد برزت فيه قضايا الإنسان المعاصر ومشكلاته وتفصيلات حياته اليومية، بما فيها من إحساس بالغربة والضياع والتعقيد والاضطراب الفكرى والروحى. ولم يكن مناسباً أن يعبر عن تلك الموضوعات بلغة خطابية على طريقة الواقعية الكلاسيكية، ولا بلغة ذاتية محافظة على طريقة الرومانتيكية ورموزها(١٢٧).

يقول أحمد عبد المعطى حجازى :

"يقولون أن الشعر لغة خاصة، وهذا حق، لكنه بهذه المثابة لغة الجميع. بل هو لغة كونية لأنه لغة الروح المطلق. إننا ننشئ لغة خاصة لنصل إلى المعنى المشترك، ليس المعنى السوقى المبتذل كما صوره الجاحظ، وانما المعنى الخفى المنسى"(١٢٨).

إن اللغة تتغير، وتتطور بتطور الحياة الاجتماعية، فتصبح بعض الكلمات والتعبيرات مهجورة وسقيمة، وتدخل تعبيرات وكلمات جديدة، تعيد إلى اللغة شبابها وحيويتها.

وإذا كانت اللغة، ولغة الشعر بالتحديد، وثيقة الصلة بالعصر، والظروف الاجتماعية، فإنه أيضا من أهم الحقائق الأولية التى تعيشها الآن هو أن عصرنا "هو عصر الإنسان العادى، وليس عصر الملوك والأبطال الذين يخرجون على الطبيعة ويصنعون أشياء خارقة وغير عادية. وهذه حقيقة تنطبق علينا وعلى غيرنا من سكّان هذا العالم. وفى الماضى بالطبع كان من العسير أن تكون حياة الرجل العادى مادة للشعر. فالحياة العادية كان معناها فى معظم الأحوال، الحياة التى لاشعر فيها"(١٢٩) أما الآن، فإن حياة الإنسان العادى، مع تعقد الحياة، وتطور الحياة الإنسانية، صارت هى الغالبة على الواقع، وبالتالى صار الإنسان العادى – أو بمعنى أصح الإنسان المعاصر – بكل ما تحمل كلمة معاصرة من معان – هو

الذى يتلقى الشعر، ويبدعه فى نفس الوقت، وبالتالى صار ضروريا أن تتغير لغة الشعر لتصبح تعبيرا عن انفعالات هذا الإنسان المعاصر. وعن مجمل حياته وأحلامه ..

والجدير بالذكر أن الشعر، أو السياق الشعرى، هو الذى يمنح لغة الشعر خصوصيتها، أما المفردة، بحد ذاتها فهى موجودة تحمل معناها المألوف، والذى يجب على الشاعر أن يجعلها تحمل ما هو غير مألوف، أن تتجاوز المعنى المعجمى، سواء كانت كلمة فصيحة أو غير فصيحة.

والقصيدة الحرة، وشعراؤها دائما، عندما اقتحموا مجال اللغة اليومية كانوا يمشون على هدى خطى "ت. س. اليوت T.S. Eliot" الشاعر الذى سوف نراه وقد وسم الشعر الحر بميسمه فى العديد من المجالات.

فقد ظهرت فى أشعاره، كلمات جديدة لم تكن تستخدم فى الشعر من قبل مثل : يحك ظهره، البالوعات، المستنقعات، يلعق بلسانه.... وغيرها فى (أغنية حب ج. ألفريد بروفروك)

"الدخان الأصفر الذى يحك ظهره على زجاج النوافذ
الدخان الأصفر على زجاج النوافذ أيضا
يلعق بلسانه فى أرجاء الليل
تسكع فوق المستنقعات الراكدة، فى البالوعات...."[١٣٠]
أو عندما يتحدث "برفروك" إلى نفسه فى نفس القصيدة قائلاً :
"لأستدير وأهبط الدرج عائداً
بصلعة وسط رأسى
(سيقولون : إن شعره يتساقط بسرعه)
معطفى الذى ألبسه فى الصباح، وياقتى المشربة إلى ذقنى
ورباط عنقى المتواضع الأنيق والمثبت بدبوس بسيط
سيقولون : ما أنحف ذراعيه وقدميه"[١٣١]

إذ نجد (صلعة، ياقة مشربة، رباط عنق، دبوس، ما أنحف ذراعيه). كما تتردد بعد ذلك فى نفس القصيدة كلمات مثل الشاى، والجونلات[١٣٢].

ولكن لمْ تبلغ اللغة اليومية ذروتها إلا فى (الأرض الخراب) The Waste Land. فيبدأ الحديث عن أطقم الأسنان، والصيدلى، والإجهاض، وأقراص الدواء لتصل إلى ذروتها فى مشهد السكرتيرة التى عادت إلى منزلها وقت تناول الشاى، وهى تزيل بقايا الطعام، وقد أفرغت العلب المحفوظة، وقد تكومت على الأريكة جواربها وأخفافها وملابسها الداخلية والمشدات، ويصل إليها الشاب المعتلّ الذى يعمل نائباً (لكاتب فى (بنسيون)... إلى نهاية المشهد[١٣٣].

يقول صلاح عبد الصبور:

"حين توقفت عند الشاعر "ت.س .أليوت" فى مطلع الشباب، لم تستوقفنى أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتنى جسارته اللغوية، فقد كنا نحن ناشئة الشعراء نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة ومنضدة، تخلو من أى كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج"[١٣٤]

وهكذا اهتدى الشعراء "إلى إليوت، وأخذوا عنه هذه الجسارة اللغوية.

ولقد كانت المعضلة الأساسية التى تواجه "اليوت" هى معضلة التعبير عما لا يمكن التعبير عنه. إن ما يقلقه ويؤرقه هو الخوف والفشل الذى سقط فيه (هاملت) – على حد تعبيره – فيبتدع (المعادل الموضوعى) ويستخدم لغة الحياة اليومية بعد أن يضعها ضمن سياق يشحنها انفعاليا، أو يجعلها معادلاً للانفعال الذى يريد التعبير عنه. وقد نجح (اليوت) فى تحويل مسار القصيدة، وجعل اللغة اليومية أداة طيعة، ووسيلة إيجابية فى بناء لغة شعرية جديدة.

يقول "أحمد عبد المعطى حجازى" :

"لقد ثرنا على اللغة الشعرية التقليدية لأنها تحولت إلى عملة ممسوخة زائفة لا تحمل أى معنى. وحين نادينا بالعودة إلى لغة الحياة اليومية، لم يكن قصدنا أن ننظم بلغة أكثر شيوعاً أو قرباً من عامة الناس كما يخيل للبعض، إنما كان القصد أن نقلب مستويات اللغة كما يفعل الفلاح بمحراثه حين يقلب التربة قبل البذار. وفى اللغة خروج و خروج، هناك خروج المضطر العاجز قليل الحيلة، وهذا هو الخطأ والركاكة، وهناك خروج المتمكن الموهوب المتصرف، وهذا هو الخلق والإضافة"[١٣٥]

يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدة (الحزن). ضمن ديوان الناس فى بلادى :

يا صاحبى إنى حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة خبز أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شاياً فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزّع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقا يرددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق(١٣٦)

فى هذه القصيدة ترد لأول مرة كلمات مثل قروش، شاى، رتقت نعلى، لعبت النرد، عشرة أو عشرتين... وهى كلمات لم تكن تستخدم من قبل فى الشعر.

وهنا نلاحظ أن "صلاح عبد الصبور"، مدين، فى مشكلة اللغة الشعرية، لـ "ت. س. اليوت". فمن خلال قصائده تعلم ما يسميه بالجسارة اللغوية، "فأخذ يتحرر من اللغة التقليدية إلى لغة الحياة اليومية، حيث راح يكسبها دلالات حية تعبر بجلاء عن المشهد الذى يتعرض له"(١٣٧)

وتعد قصيدة (شنق زهران) لصلاح عبد الصبور أيضاً من القصائد التى دخلت إليها لغة الحياة اليومية. لتكتسب مذاقاً جديداً فى سياق القصيدة :

"كان يا ما كان أن زُفّت لزهران جميلهْ
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاماً... وغلاماً
كان يا ما كان أن مرّت لياليه الطويله
ونمتْ فى قلب زهران شجيره

ساقها سوداء من طين الحياه
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلاً
عندما مرّ بظهر السوق يوما
ذات يوم"[١٣٨].

فنلاحظ هنا إستخدامه لـ (كان يا ما كان) التى تستخدم فى القص الشعبى.

ويقول (نجيب سرور) فى بروتوكولات حكماء ريش :

هذا عصر يهتك فيه الفأر
عرض الفيل!
فإذا أنكر
فالبينة على من أنكر
وعليه يمين الله
وهناك شهود الإثبات.
وشهود النفى
والنفى اليوم هو الإثبات
والإثبات النفى
والإجماع انعقد على التزوير
فى الأعراض ..
كتب الصمت على الأفيال
من اجيال
عاش الفأر الزير
عاش الفأر
إن الفيل أقرّ
فلتمرح فى الأرض الفئران
هذا عام الفيل[١٣٩]

ويقول فى موضع آخر :

(يا بو الريش ان شالله تعيش)[١٤٠]

وأيضاً:

يا أيها المومس من رهط يهوذا

يا ذات الشعر (الآلاجرسون)

يا كمية لحم عبّئ فى السروال الضيق"(١٤١)

ولقد ترددت كثيراً الكلمات الدارجة، والأمثلة الشعبية فى شعر "نجيب سرور" فمثلاً نجد هنا كلمات وتعبيرات مثل :

(البينة على من أنكر ، وعليه يمين الله، يا بو الريش ان شالله تعيش، المومس ـ الآلاجرسون ـ السروال.... الخ)

وهى لم تكن تأتى فى شعر أنصار المدرسة الرومانتيكية أو الكلاسيكية.
وقد ترددت مثل هذه العبارات، وغيرها مما تندرج تحت اللغة اليومية عند "كمال عمار"، و"أحمد عيد المعطى حجازى"، و"أمل دنقل"، و"مجاهد عبد المنعم مجاهد"،وغيرهم.

يقول "كمال عمار" :

"ماذا يهم أن نقول أو نعيد

فلننس كل ما حدث

ولنفترق كأصدقاء"(١٤٢)

وكذلك قوله :

"لست الذى بدأ

كتمتُ ما فى الصدرْ

مددت حبل الصبرْ

وقلت : ليلة وتنتهى بأى حال"(١٤٣)

أو يقول فى (غريب فى بيروت) ـ ضمن ديوان (صياد الوهم)

"ميدان البرج

والباص القادم من عند (الحمام)

مغسولاً بالنسمات الصيفية

يمشى يتعثر فى أمواج زحامْ

وتلال كلامْ

وشجار دام لبضع دقائق ثم انفض

ويمين يجرى دمه فوق الأرض

كرما لعيونك ياليرات

لا بأس على ميدان البرج"[١٤٤]

فنلاحظ هنا - فى المقاطع التى اخترناها - كلمات وتعبيرات مثل : (ماذا يهم أن نقول أونعيد، ليلة وتنتهى بأى حال، الباص، الحمام، كرْماً لعيونك ياليرات).

وهى كلمات أو تعبيرات من اللغة العادية، ووضعت فى سياق شعرى.

يقول "مجاهد عبد المنعم مجاهد" فى قصيدته "عندما تحب فتاة مصرية". من ديوانه (أغنيات مصرية).

"أمّاه .. لقد كنتُ هناك

قرب الجسْر ..

أتمشى فى ذهب العصر

قد كنت أفكر يا أمّى :

فأنا من منذ ليال قمرية

وشوشت الودعا

وفتحت الرملا

ولقد قالت لى الغجرية :

سيجئ إلىّ من الشرق

شاب أسمر

وعليه وسامه

وسيأخذنى كالجنّيه

ولسوف يقضى أيّامه

فى حنّيه

ولسوف يعدل أيامى

.. قد قالت لى الغجرية
يا أمّى شيئاً سحريا
وأنا يا امى قرب الجسر
أتمشى فى ذهب العصر
....
....
إن جاء غدا .. بالله غدا
قولى مبروك
أفلا يكفى أن يحمل يا أمى قلبا
قلبا ذهبيا يا أمى"[١٤٥].

وهنا نجد أن الشاعر قد تطّرق إلى موضوع شعبى، ولذا فإنه رأى أن يصوغ قصيدته فى لغة منزوعة من الواقع اليومى. فنجده يستخدم العصر (لا الأصيل) لتكون أقرب إلى روح الفتاة المصرية التى تؤمن بالخرافات، وتعيش حياة بسيطة كذلك يأتى كلمات مثل: (وشوشت الودعا) و (فتحت الرملا) الغجرية .. كالجنية.. فى حنية (وليس فى حنان) .. قولى مبروك ..وغيرها فى القصيدة لتكون مناسبة لموضع القصيدة والمناخ الذى يشيعه الموضوع. وهى فى مواضعها تلك تعدّ أكثر شاعرية مما لو اتخذ كلمات مرادفة لها، ولكن معجمية.

وكذلك عبر الكثير من الشعراء - الذين لم نذكرهم . من خلال استعمال اللغة العادية عن مضامين شعرية، استطاعوا بما أوتوا من قدرة على شحن العبارات العادية، أو وضعها فى سياق مناسب أن يقدموا لغة جديدة. وإن كان الأمر لم ينج من بعض المبالغات من الشعراء، الذين استخدموا اللغة العادية دون أن يحسنوا استخدامها.

وهكذا فإن اللغة الشعرية، تستخدم كلمات الحديث العادى أو النثرى، وليست بحاجة إلى كلمات منتقاة منضدة، ذلك أن الكلمات تكون شعرية أو غير شعرية وفقاً للسياق الذى توضع فيه، والغرض الذى من اجله استخدمت هذه الكلمات أو تلك وغيرها من أسباب ذكرناها فيما سبق.

لم يكن موقف الشاعر من اللغة ناتجاً عن عجز فى استخدام البلاغة القديمة، وإلا كان شعره ضعيفا وركيكاً، وإنما كان محاولة لتأسيس بلاغة جديدة لصيقة بالواقع والحياة اليومية، خاصة بعد أن صار الشعر أكثر تعبيراً عن الحياة، ودخلت المشكلات التى كانت مألوفة، وعادية إلى مجاله)، وصارت العلاقة بين الشاعر وجمهوره تختلف عن ذلك الموقف القديم، الذى كان فيه الشاعر يخاطب الملوك والأبطال، أو يكتب بلغة سرّية خاصة، أو يعبر عن خلجات نفسه بشكل ذاتى مغلق .. لقد صار الشاعر واحداً من الناس العاديين، فاقتربت لغته منهم، كما أصبح الشاعر يعبر عن الحياة بكل ما فيها من مألوف، وعادى ومبتذل، ولا يحسّ بأنه ينزل بالشعر من أبراجه العاجية.. بل صار هو والشعر يمشيان على قدمين على الأرض بين الناس، ويجولان الأسواق، ويشرب الشاعر من مشاربهم ويعيش حياتهم، فقد تغيّرت الحياة وتغير الشاعر، وبالتالى تغيّرت وتطوّرت لغته.

هوامش الفصل الثانى

(١) الأسعد، محمد : بحث عن الحداثة - نقد الوعى النقدى فى تجربة الشعر العربى المعاصر - مؤسسة الأبحاث العربية - ط١ - ١٩٨٦ - ص ٦١

(٢) هويسمان، دنيس : علم الجمال - ترجة ظافر الحسن - منشورات عويدات - (بيروت - باريس) - ط الرابعة - ١٩٨٣ - ص ٦٩

(٣) قاسم، عدنان حسين : التصوير الشعرى - المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان - ط١ - ١٩٨٠ - طرابلس - ص ١٨

(٤) برتيلمى، جان : بحث فى علم الجمال - ترجمة أنور عبد العزيز - مراجعة نظمى لوقا - دار نهضة مصر - القاهرة - د.ت. - ص ص ١٠٠، ١٠١

(٥) هاملتون، ر. : الشعر والتأمل، ترجمة محمد مصطفى بدوى، مراجعة سهير القلماوى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر - القاهرة - د.ت. - ص ١١

(٦) مكليش، أرشيبالد : الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى - مراجعة توفيق صايغ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - أبريل - ١٩٦٦ - ص ٩

(٧) راجع المصدر السابق - ص ص ٩، ١٠

(٨) نفس المصدر - ص ١٠

(٩) نفس المصدر - ص ص ١٠، ١١

(١٠) قاسم، عدنان حسين : مصدر سابق - ص ١٩

(11) Poe, E . A . : The Poetic Principle in Complete Tales and Poems, P . P . 893 - 894.

عن هلال، محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث – دار العودة – بيروت ١٩٨٦ – ص ٣٨٣

(12) Pope, E.A. : Trois Manifestes, trad, par, R. Lalou, Paris. 1946. P. 58

عن المصدر السابق – ص ٣٨٣

(13) Spender, Stephen : The Making of a Poem, London, 1955, PP. 46 - 52

عن المصدر السابق – ص ٣٨٤

(14) Bradley, A.C. : Oxford Lectures on Poetry, P. 5

عن : هاملتون، ر : مصدر سابق – ص ١٣٣

(١٥) راجع هاملتون، ر. : مصدر سابق – ص ١٣٣

(١٦) نفس المصدر – ص ص ١٣٥، ١٣٦

(١٧) سويف، مصطفى : الأسس النفسية للابداع الفنى – فى الشعر خاصة – دار المعارف بمصر – القاهرة – ١٩٥٩ – ص ٢٧٠

(١٨) هاملتون، ر. : مصدر سابق – ص ١٣٩

(١٩) المصدر السابق – ص ص ١٣٨– ١٤١

(٢٠) نفس المصدر – ص ص ١٤٦ ، ١٤٧.

(٢١) الربيعى، محمود : فى نقد الشعر – دار المعارف بمصر – ط٤ – القاهرة ١٩٧٧ – ص ٩٥

(٢٢) راجع نفس المصدر – ص ٩٥

(٢٣) هاملتون، ر. : مصدر سابق – ص ١٥٠

(٢٤) المصدر السابق – ص ص ١٥٩، ١٦٠

(٢٥) الجابرى، مسلم : فعل الشعر – مجلة الأقلام العراقية – ع ١٢ السنة ١٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٧٧ – وزارة الاعلام والثقافة – بغداد – ١٩٧٧ – ص ٣٦

(٢٦) برتيلمى، جان : مصدر سابق – ص ١٠٢

(٢٧) راجع المصدر السابق – ص ١٠٦

(٢٨) الجابرى، مسلم : مصدر سابق – ص ٢٦

(٢٩) هاملتون، ر . : مصدر سابق – ص ٣٦.

(30) Longman, L . D .: The Concept of Physical Distance (Jarusnal of Aesthetics and Art Criticism), VI (1974) P. 32.

عن ستولينتز، جيروم : النقد الفنى – ترجمة فؤاد زكريا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط٢ – القاهرة – ١٩٨١ – ص ٤٤ .

(٣١) راجع نفس المصدر – ص ٤٤

(٣٢) هاملتون، ر. : مصدر سابق – ص ١٠٦

(٣٣) نفس المصدر – ص ١٠٧.

(٣٤) نفس المصدر – ص ١٠٧

(35) Hospers. J : Problems of Aesthetics, in Enc. Of Philosophy, Free press, New york, P. 37

(٣٦) هاملتون : مصدر سابق – ص ١٠٨

(٣٧) ريتشاردز، أ.أ. : العلم والشعر – ترجمة مصطفى بدوى، مراجعة سهير القلماوى – الأنجلو المصرية – القاهرة – د.ت – ص ص ٣٢، ٣٣

(٣٨) نفس المصدر – ص ٤٩

(٣٩) نفس المصدر – ص ص ٤٩ – ٥٠.

(٤٠) ستولنيتز، ج : مصدر سابق – ص ٤٦

(٤١) هاملتون، ر. : مصدر سابق – ص ١٠٨

يكتب (أرنولد هاوزر) فى معرض مناقشته لآراء التحليل النفسى حول الفن واللاشعور والمرض والحلم :

"تتم عملية ابداع الأثر الفنى إلى حدّ بعيد للغاية فى ضوء الوعى التام وتحت الرقابة الدائمة للفنان الذى يشرع فى عمله غالبا بموضوع قد اختاره اختيارا عامداً ويظل على الجملة واعيا بما يحدث له فى معرض تطويره وتنميته، ولا يستلزم دراسة هذه العملية، بوصفها عملية عقلية شعورية عرضية

منهج التحليل النفسى بل إنها لا تسمح بتطبيقه. فهى ليست موضوعا لعلم نفس الأعماق. ومع ذلك فإن كل شيء يصدق عليه القول بأنه ومضة فكر أو خاطر طارئ، أو ذلك الذى يدعوه الفرنسيون بلفظ Trouvaille ويطلق عليه الألمان لفظ Ein Fall والذى يحسّ الفنان نفسه بأنه أقرب الى أن يكون لقية أو هبة منه إلى نتاج جهده المشعور به واختياره العمدى، يتعذر تفسيره بالإحالة إلى علم النفس الذى يقتصر على دراسة الظواهر العقلية المشعور بها. وهذا الجانب وحده دون غيره من عملية الإبداع الفنى هو الذى يبرر منهج التحليل النفسى ويعود عليه بالجزاء الحسن وانه لينبثق على هيئة نشاط تلقائي لا إرادي وغير عمدى من مصادر كامنة فى العقل تعتبر مجهولة بعيدة الغور بالنسبة للفنان ذاته، هذه المصادر التى يُبرز وجودها غير الملحوظ مُدرك (فرويد) حول اللاشعور. وان دلالة التحليل النفسى بوصفه نظرية فى الفن إنما يتوقف على أهمية المادة الواردة من هذه المصادر".

راجع : هاوزر، أرنولد : فلسفة تاريخ الفن - ترجمة رمزى جرجس عبده - مراجعة زكى نجيب محمود - الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية بوزارة التعليم العالى - القاهرة - د.ت - ص ٩٧

(٤٢) هاوزر، أرنولد : فلسفة تاريخ الفن - مصدر سابق - ص ٩٨

(٤٣) نفس المصدر - ص ص ٩٩، ١٠٠

(٤٤) نفس المصدر - ص ١٠٠.

(٤٥) نفس المصدر - ص ص ١٠١ ، ١٠٢.

(٤٦) نفس المصدر - ص ص ١٠٨ ، ١٠٩.

(٤٧) هاملتون - مصدر سابق - ص ١١٠

(٤٨) نفس المصدر - ص ١١١

(٤٩) حجازى، أحمد عبد المعطى : قصيدة "كان لى قلب" - ضمن ديوان أحمد عبد المعطى حجازى - دار العودة - ط٢ - بيروت ١٩٨٢ - ص ١٠٦

(50) Hospers : op. Cit. P. 38

(٥١) ستولينتز، ج : مصدر سابق - ص ٥٣

(52) Ducasse, C. : The philosophy of Art, Dover Publication, New York, 1966, P. 148

(٥٣) هاملتون، ر. : مصدر سابق – ص ص ١١٤، ١١٥

(٥٤) نفس المصدر – ص ١١٥

(٥٥) راجع المصدر السابق – ص ١١٦

وأيضا ستولينتز، ج : مصدر سابق – ص ص ٦١، ٦٢

(٥٦) هاملتون، ر. : مصدر سابق – ص ٤١

(٥٧) نفس المصدر – ص ٤٣

(58) See: Bergson, H.: Time and Free Will, Tr. By F. L. Pogson From Essair Sur Less Données Immediates de La Concience) P. 164.

عن المصدر السابق – ص ٤٥.

(٥٩) راجع نفس المصدر – ص ص ٥٣، ٥٤

(٦٠) ستولينتز، ج : مصدر سابق – ص ٩٦

(٦١) عبد الصبور، صلاح : الأعمال الكاملة (الدواوين الشعرية) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٣ – ص ص ٤١٩ – ٤٢٥ – فى الفصل الخامس عن هذا الكتاب دراسة مفصّلة للقصيدة.

(٦٢) هاملتون، ر. : مصدر سابق – ص ١٦

(٦٣) نفس المصدر – ص ١٧

(٦٤) ستولينيتز، ج : مصدر سابق – ص ١١٠

(٦٥) الأسعد، محمد : بحثاً عن الحداثة – مصدر سابق – ص ٨٦

(٦٦) المصدر السابق – نفس الصفحة، وأيضا الهوامش ٢٥، ٢٦، ٢٧ – ص ص ١٠٠، ١٠١ من نفس الكتاب.

(٦٧) سعيد، خالدة : الحداثة أو عقدة جلجامش – مجلة مواقف ع ٥١، ٥٢ – خريف وصيف ١٩٨٤ – بيروت – ص ٣١

(٦٨) الأسعد، محمد : بحثاً عن الحداثة – مصدر سابق – ص ٨٧

(٦٩) المصدر السابق – ص ٨٧

(٧٠) المصدر السابق – ص ٨٧

(٧١) أن المعضلة التى تظل باقية أبدا هى، ما هو الشعرى؟ وما هو غير الشعرى؟ فالإجابة على هذا تفتح أبوابا لن توصد أبدا، وسوف تتباين الآراء تباينا كبيرا حول ما هو شعرى وما هو غير شعورى وذلك بتباين المدارس والانتماءات المعرفية والأيديولوجية، والرؤى، وتباين الأشخاص .. الخ ولذا فإننا نترك القارئ يستنتج وجهة نظرنا – فى هذا الشأن – من خلال هذا الكتاب – كما يمكن مراجعة الفصل الأول، لمعرفة بعض الآراء فى هذا الشأن.

(٧٢) الفارابى، أبو النصر : كتاب الحروف تحقيق محسن مهدى – دار الشرق – بيروت ١٩٧٠ – ص ٧٧

عن : المسدى، عبد السلام : التفكير اللسانى فى الحضارة العربية – الدار العربية للكتاب – (طرابلس – تونس) – ١٩٨١ – ص ص ٤٧، ٤٨

(٧٣) التوحيدى، أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة – تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين نشر المكتبة العصرية – بيروت – صيدا – ١٩٥٣ – ح١ – ص ١٢

أيضا : التوحيدى، أبو حيان & وابن مسكويه، أبو على : الهوامل والشوامل، نشر أحمد أمين والسيد أحمد صفر – القاهرة – ١٩٥١ – ص ٧ "وابن جنى" أبو الفتح عثمان: الخصائص – تحقيق محمد على النجار – دار الهدى للطباعة والنشر – ط٢ – بيروت (عن طبعة دار الكتب المصرية – ١٩٥٢) – ٣ج – د . ت. عن (المسدى، عبد السلام : التفكير اللسانى فى الحضارة العربية – مصدر سابق – ص ص ٤٨، ٤٩)

(٧٤) المسدى، عبد السلام : اللسانيات وأسسها المعرفية – الدار التونسية للنشر – المؤسسة الوطنية للكتاب (تونس – الجزائر) – د.ت – ص ٣٦

(٧٥) المصدر السابق – ص ٣٦

(٧٦) حكيم، راضى : اللغة وحدودها – مجلة الأقلام – ع ٥ مايو ١٩٨٤ – وزارة الثقافة والاعلام – بغداد – ١٩٨٤ – ص ٣٠

(٧٧) جونسون، بارتون : دراسة يورى لوتمان البنيوية للشعر – ضمن مداخل الشعر – ترجمة أمينة رشيد، سيد البحراوى – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – مايو ١٩٩٦ – ص ٧٩

(٧٨) حكيم، راضى : مصدر سابق – ص ٣٠

(٧٩) محمود، زكى نجيب : المنطق الوضعى – مكتبة الأنجلو المصرية – ط٥ – القاهرة ١٩٧٣ – ص ١٣

(٨٠) نفس المصدر – ص ١٨

(٨١) المسدى، عبد السلام : اللسانيات وأسسها المعرفية – مصدر سابق – ص٣١

(٨٢) جونسون، بارتون : مصدر سابق – ص ٨٠

(83) Langer, S. K. : Philophical Sketches, 1962, P. 88

عن : حكيم، راضى : مصدر السابق – ص ٣٠

(٨٤) عن المصدر السابق – ص ٣٠

(٨٥) فوكوه، ميشيل : الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدى وآخرين – مركز الإنماء القومى – بيروت – ١٩٩٠ – ص ٢٤٢

(٨٦) السايح، أحمد عبد الرحيم : مقال (اللغة الإنسانية) مجلة اللسان العربى – المجلد التاسع – الجزء الأول – يناير ١٩٧٢

عن : الأسعد، محمد : مقالة فى اللغة الشعرية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – ط١ – بيروت – ١٩٨٠ – ص ١٥

(٨٧) جونسون، بارتون : مصدر سابق – ص ٨١

(٨٨) نفس المصدر – ص ص ٨١، ٨٢

(٨٩) فيشر، إرنست : ضرورة الفن – ترجمة أسعد حليم – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة ١٩٧١ – ص ٢٢٠

(٩٠) نفس المصدر – ص ٢٢٠

(٩١) نفس المصدر – ص ٢٢٠

(٩٢) نفس المصدر – ص ٢٢١

(٩٣) سعيد، خالدة : مصدر سابق – ص ٤٥

(٩٤) الرؤيا الإبداعية، مجموعة مقالات جمعها هانل بلوك وهرمان سالنجر، ترجمة أسعد حليم – الإدارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالى – القاهرة ١٩٦٦ – عن : الأسعد، محمد : مقالة اللغة الشعرية – ص ١٧

(٩٥) فوكوه، ميشيل : الكلمات والأشياء – مصدر سابق – ص ٢٥٠

(٩٦) المصدر السابق – ص ٢٥٠ وأيضا راجع الهامش (٢) نفس الصفحة

(٩٧) نفس المصدر – ص ٥٠

(٩٨) باختين، ميخائيل : القول فى الحياة والقول فى الشعر – مساهمة فى علم شعر اجتماعى – ضمن (مداخل الشعر) – مصدر سابق – ص ٤٦

(99) Cohen, Jean : Structure du Langae Poetique - Paris, 1966 Trad Madid 1973, P. 164

عن : فضل، صلاح : نظرية البنائية فى النقد الأدبى – مكتبة الأنجلو المصرية – د.ت. – ص ٣٨١

(١٠٠) الأسعد، محمد : مقالة فى اللغة الشعرية – مصدر سابق – ص ٢٤

(١٠١) نفس المصدر – ص ٢٧

(١٠٢) موكاروفسكى، يان : اللغة المعيارية واللغة الشعرية – ترجمة ألفت كمال الروبى – مجلة فصول – المجلد الخامس – ع١ – (اكتوبر – نوفمبر – ديسمبر) – ١٩٨٤ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤ – ص ٤١

(١٠٣) نفس المصدر – ص ص ٤٣، ٤٥

(١٠٤) راجع : تودوروف، تزفيتان : نقد النقد – ترجمة سامى سويدان – مراجعة ليليان سويدان – دار الشئون الثقافية العامة – ط٢ – بغداد ١٩٨٦ – ص ٢٤

(١٠٥) عن نفس المصدر – ص ٢٤

(١٠٦) نفس المصدر – ص ٢٥

(١٠٧) شكلوفسكى، ف : عن الشعر واللغة غير العقلانية – ترجمة مكارم الغمر – فصول – المجلد ١٠، العددان ٣، ٤ – يناير ١٩٩٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٢ – ص ٩١

(١٠٨) راجع : تودوروف، ت : مصدر سابق – ص ٢٦ – والرأى هنا لجاكوبسون

(١٠٩) شكلوفسكى، ف : مصدر سابق – ص ٩٤
(١١٠) نفس المصدر – ص ٩٦
(١١١) راجع : Schelling : Philosophe der Kunst
(فلسفة الفن) – ص ص ٢٣٥، ٢٣٦
عن : تودوروف، ت : مصدر سابق – ص ٢٩
(١١٢) راجع : تودوروف، ت : مصدر سابق – ص ٢٩
(١١٣) الأسعد، محمد : مقالة فى اللغة الشعرية – مصدر سابق – ص ٣٩
وأيضا : ديشان ، هوبير : الديانات فى أفريقيا السوداء – ترجمة أحمد حمدى محمود – دار الكتاب المصرى – ١٩٩٦.
(١١٤) تشيتشرين، أ.ف : الأفكار والأسلوب – ترجمة حياة شرارة – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – د.ت. – ص ص ٤٣، ٤٥
(١١٥) نفس المصدر – ص ٤٥.
(١١٦) كوين، جون : مصدر سابق – ص ١٠١
(١١٧) نفس المصدر – ص ١٠١
(١١٨) بارت، رولان : درجة الصفر للكتابة – ترجمة محمد برادة – دار الطليعة للطباعة والنشر – ط١ – بيروت – أكتوبر ١٩٨١ – ص ٥٨
(١١٩) نفس المصدر – ص ٥٨
(١٢٠) نفس المصدر – ص ٥٩
(١٢١) راجع نفس المصدر – ص ص ٥٨ – ٦٣
(١٢٢) راجع نفس المصدر – ص ٦٣
(١٢٣) نفس المصدر – ص ٦٤
(١٢٤) نفس المصدر – ص ٦٥
(١٢٥) نفس المصدر – ص ٦٥
(١٢٦) النقاش ، رجاء : ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء – دار سعاد الصباح – ط١ – القاهرة – الكويت) – ١٩٩٢ – ص ٦٦.

(١٢٧) العبد، محمد، سمات أسلوبية فى شعر صلاح عبد الصبور ، فصول . المجلد السابع، العددان الأول والثانى . اكتوبر / مارس ١٩٨٧ . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٨٧ . ص٩٩.

(١٢٨) حجازى، أحمد عبد المعطى : الخروج من الأسطورة . الهلال . ديسمبر ١٩٨٥ . دار الهلال . القاهرة . ١٩٨٥ . ص٧٣.

(١٢٩) النقاش ، رجاء : مصدر سابق - ص ٦٧.

(130) Eliot, T.S : The Complete poems and plays, 1919 1950 - Harcount, Brace& World, Inc, N.Y. 1971, P.4

(131) Ibid : P.4

(132) Ibid : P.6

(١٣٣) راجع قصيدة الأرض الخراب . جـ٣ . (عظة النار) (The Fire Serom) عن: Ibid. P.P. 40. عن : I bid P.P.40، وقد جاءت ترجمة هذا الجزء فى كتابنا : فى التفسير الأخلاقى والاجتماعى للفن . دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع . الاسكندرية . ١٩٨٨ ، ص ص ٢١٦ . ١٨٠).

(١٣٤) عبد الصبور، صلاح : الأعمال الكاملة - حياتى فى الشعر . مصدر سابق . ص١٢٩

(١٣٥) حجازى، أحمد عبد المعطى : الخروج من الأسطورة . مصدر سابق . ص ص ٧٤،٧٣

(١٣٦) عبد الصبور، صلاح : الأعمال الكاملة حياتى فى الشعر . الدواوين . مصدر سابق . ص٢٢٩

(١٣٧) (المهنا، عبد الله أحمد : الحداثة وبعض العناصر المحدثة للقصيدة العربية المعاصرة . عالم الفكر . الكويت (اكتوبر . توفمبر . ديسمبر ١٩٨١) ص٢١.

(١٣٨) عبد الصبور، صلاح : حياتى فى الشعر - الدواوين - ديوان الناس فى بلادى - مصدر سابق . ص١٩٧.

(١٣٩) سرور ، نجيب : بروتوكولات حكماء ريش . مكتبة مدبولى . القاهرة ١٩٧٧ص ص٤٣ ، ٤٤.

(١٤٠) نفس المصدر. ص٥٧.

(١٤١) نفس المصدر. ص٣٠

(١٤٢) عمار، كمال : أنهار الملح. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. القاهرة. ١٩٦٨. ص٥٠.

(١٤٣) فى نفس المصدر. ص١١٤

(١٤٤) عمار، كمال : صياد الوهم. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة. ١٩٧١. ص٢٢.

(١٤٥) مجاهد، مجاهد عبد المنعم: أغنيات مصرية – دار ممفيس للطباء – القاهرة – د. ت – ص ص ٢١، ٢٤.



الفصـــل الثـــالــــث

الايقــــاع والمــوسيقــى
فى الشعــــر



الــوزن والإيقــاع

مقدمة :

يتكـون الشعـر مـن كلمـات تنتظـم بطريقـة معينـة وفقـا لتتـابع الحركـة والسكون، وهذا هو ما يجعل للشعر إيقاعه الخاص معتمدا على علاقة الأحرف فى الكلمات فيما بينها، وتناسب أصوات الكلمات فى توافق زمنى. والتركيز الزمنى فى الشعر هو الذى يبرز الكيفية التى يتحدد بها الوزن.

وإذا كانت التجربة الشعرية – كما درسنا سابقا – هى التى تحدّد الشكل الذى تتخذه القصيدة، فإن أول ما يحدث فى التجربة "هو وقع جرس الألفاظ على أذن العقل والإحساس بالألفاظ وهى تردد فى المخيلة. هذان معا يمنحان الألفاظ جسدها الكامل، اذا جاز لنا هذا التعبير. إن الشاعر يتعامل بالأجساد الكاملة للألفاظ لا برموزها المطبوعة وقد يفقد كثير من الناس كل شئ تقريبا فى الشعر لأنهم يعجزون عن القيام بهذه العملية"[1].

فالكلمة هى أساس الشعر، والكلمة المنطوقة بما لها من جرس هى ما يتعامل معه الشاعر، ذلك أن اللغة "أداة زمنية، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمانيا لحركات وسكنات فى نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها. وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلاً معينًا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، أو هى فى الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معينة، تماما كما أن التصوير تشكيل للألوان فى المكان له دلالته، أو هو تشكيل للمكان للمادة الغفل بحيث تكتسب معنى خاصا"[2].

وإذا كانت اللغة زمنية فى طبيعتها والكلمات توضع فى نظام محدد وفقا لتتابع الأصوات، فإن هذا التتابع الصوتى خلال الزمن هو ما يطلق عليه الإطار الموسيقى للقصيدة. وقد أطلق عليه مصطلح الوزن، "وإن كان الوزن لا يمثل إلا الإطار الآلى أو العرفى الذى يستطيع الشاعر فى داخله أو بامتثاله له أن ينمى حركته الشعرية"[٣].

ولقد حرص الفلاسفة المسلمون (الفارابى، وابن سينا، وابن رشد) على التأكيد على أهمية الوزن فى الشعر - كما أسلفنا فى الفصل الأول - وجعلوه من العناصر الجوهرية فى القصيدة، وإن كانوا قد جعلوا الأولوية للمحاكاة (أو التخييل).

يقول الفارابي :

"وكثير من الشعراء الذين لهم قدرة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا وإنما هو قول خطبى عدل به عن مناهج الشعر"[٤].

فالوزن ليست له أهمية عنصر المحاكاة أو التخييل، وإن كان هذا لا ينفى قيمته.

ولقد حرص النقاد العرب - على سبيل المثال "حازم القرطاجنى" - كما سبق وأوضحنا على التأكيد أيضا على أهمية الوزن، فهو - أى الوزن ما يتقوم به الشعر ويعد من عناصره الجوهرية وهو بمثابة تساو زمنى للنطق. هذا التساوى الزمنى هو عبارة عن صورة من صور التناسب. وإن هذا التآلف يثير البهجة فى النفوس، وبقدر ما يهتم (حازم) بالتركيب المتلائم، يهتم بالحركة المنتظمة للوزن، هذه الحركة "شبيهة بالحركة المنتظمة للإيقاع الموسيقى، لأن كلا منهما يقوم على نفس المبدأ. وهو تناسب حركة الأصوات فى تعاقبها المنتظم فى الزمان"[٥].

وهكذا يلتقى الوزن الشعرى مع الموسيقى فى سمة التناسب التى تتمثل فى تعاقب الحركة والسكون على نحو منتظم، وبنسب معلومة فى كل جزء من

أجزاء القول. وتعاقب الحركة والسكون يشكل الأسباب والأوتاد التى تتشكل منها التفاعيل التى تكون البيت الشعرى.

ولكن إذا كانت القصيدة لا تقوم إلا على تكرار منتظم لوحدات معينة فى رتابة دائمة، فإن النتيجة سوف تكون مجرد بناء صوتى يوحى بالملل والضجر. فوحدات الوزن المنتظمة ليست إلا الأساس أو القاعدة التى يقيم عليها الشاعر الأصيل شعره.

ولقد "تمثلت الصياغة الموسيقية فى الشعر العربى فى بحوره وقوافيه، التى وصلت الينا ناضجة، بحيث لا نستطيع أن نقطع بشيء فيما يخصّ مراحل نشوئها وتطورها"[1].

ويجب أن نفرق بين الإيقاع والوزن فى الشعر. أما الإيقاع فإن المقصود به وحدة النغمة التى تتكرّر على نحو محدّد فى الكلام أو فى بيت الشعر، أى لتوالى الحركات والسكنات على نحو منتظم فى فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو فى أبيات القصيدة. وقد يتوافر الإيقاع فى النثر، مثلما فيما سمّاه قدامة: "الترصيع" ومثاله: "*حتى عاد تعريضك صريحاً، وصار تمريضك تصحيحا*"، وقد بلغ الإيقاع فى النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر. والإيقاع فى الشعر تمثله التفعيلة فى البحر العربى.. أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التى يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية[2]، وذلك فى العصور السابقة – قبل الثورة التى قامت، وحطمت الوزن وهشمت عمود الشعر.

ولقد حرص العرب على أن تكون القصيدة موحدة الوزن والإيقاع، فكان التزام الوزن الواحد فى القصيدة، وكذلك القافية الواحدة. وذلك فى الشعر الذى اعتمدته دواوين العرب، بعيداً عن الأراجيز والأغانى الشعبية.. بل إن العرب "جعلوا من المحسنات نوعا من التقسيم الإيقاعى فى داخل البيت نفسه فى مثل قول الخنساء:

حامى الحقيقة، محمود الخليقة مهـ

دى الطريقة، نفّاع وضرّار

جواب قاصية، جزار ناصية

عقّاد ألوية ، للخيل جرار"[٨].

لكلمات القافية صلة بموسيقى البيت. وتكرارها يزيد من وحدة النغم، وكلماتها فى الشعر الجيد ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هى المجلوبة من أجله، ولا ينبغى أن يؤتى بها لتتمة البيت، بل يكون معنى البيت مبنياً عليها ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت[٩].

أما الإيقاع فينشأ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر. وهو توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقى لتهز أعماقه فى هدوء ورفق.

ويقوم الإيقاع على عنصرين أساسيين هما التكرار والتوقّع. فيكون التكرار بمثابة "تنظيم لاستجابات النفس على نمط معين، فتتابع الحركات والسكنات على نحو خاص يهيئ الذهن ليتقبل تتابعا جديداً من نفس النوع"[١٠].

ولكن ليس معنى ذلك أن إشباع التوقع هو القاعدة الأساسية فى الإيقاع الشعرى بل يمكن أن يحفل الشعر بالمفاجآت والصدمات التى توحى إلى المتلقى بمعان تتّسق مع ما يريد أن يقدمه الشاعر.

وتشكيل القصيدة الموسيقى يخضع خضوعا مباشراً لحالة الشاعر النفسية أو الشعورية التى يصدر عنها. إنها صورة من الإيقاع الذى يساعد المتلقى على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة. وتكوين الإيقاع عند الشاعر ليس مجرد عملية سلبية، بل هو نتاج قدرة على السيطرة والتنظيم لوضع الكلمات فى أفضل نسق أو نمط. والكلمة – فى هذا النسق – تفقد شخصيتها المستقلة وتكتسب ظلالاً وأبعاداً جديدة وفقا للحالة الشعورية التى يشكلها الشاعر وذلك وفقا للوضع الذى اكتسبته داخل السياق.

العلاقة بين الشعر والموسيقى

إذا كان الشعر مكونا من أقوال موزونة، وكل قوْل منها مكون من أقوال إيقاعية، يكون عدد زمانه مساويا لعدد زمان الآخر – كما يرى "ابن سينا". ويرى

"ابن رشد" أن الوزن يتم بالنبرات والوقفات التى تكون بين المقاطع والأرجل، وبالعدد أى أن تكون حروف المصراع الأول. مساوية لحروف المصراع الثانى – كما أسلفنا فى الفصل الأول وأن الأساس فى الإيقاع الشعرى عند "ابن سينا" هو نفس الأساس الذى يقوم عليه الإيقاع فى الموسيقى على اعتبار أن الإيقاع هو تقدير ما "لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا"[11] أى أن الإيقاع فى الشعر يناظر الإيقاع الموسيقى من حيث التعاقب المنتظم للحركات والسكنات سواء كان ذلك يتأتى من الحروف، أو من الأنغام.

ولكن هذا التصور للتشابه بين الوزن الشعرى، والإيقاع الموسيقى يسلب الشعر خصوصيته وتميزه كفن قولى عن الموسيقى. "إن الإيقاع الموسيقى يلتقى مع الوزن الشعرى فى مبدأ التناسب، من حيث هو مبدأ جوهرى فى كل أشكال الفن وأنواعه، ولكن صورة هذا المبدأ تختلف باختلاف الأداة. أداة الشعر تتكون من كلمات دالة، تنطوى على معان مباشرة أو غير مباشرة، حسب نوع العلاقات التى تنتظم فيها. وارتباط الأداة الشعرية بنظام متميز من الدلالة؛ لا يجعل من الوزن الشعرى مجرد محاكاة لفن الموسيقى، بل يجعل موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أداته الخاصة من حيث الإمكانيات الصوتية لهذه الأداة، إذا ألفت فى علاقات، ومن حيث دلالة هذه العلاقات الصوتية على غرض من الأغراض أو معنى من المعانى ومن هنا يمكن لتناسب المسموع والمفهوم أن يتخذ مغزى متميزا عند "حازم القرطاجنى". وما دام الوزن الشعرى ينبع من تآلف الكلمات فى علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلابد أن يستمد الوزن الشعرى فاعليته من أداة صياغته ذاتها، أى من اللغة، وليس من مجرد محاكاة فن آخر كالموسيقى"[12].

فالوزن الشعرى يختلف عن الموسيقى، فى أن المتلقى، لا يتلقى فى الشعر الكلمات كأصوات، فى سياق معين، من خلال الأذن، بل يتلقاها أيضا كدلالات. ويتضافر إيقاعها الصوتى ككلمات، ضمن سياق معين يعمل على إكسابها ظلالا، ويحرفها عما كانت تشكله ككلمة مستقلة، يتضافر ذلك كله مع مالها

من دلالات، وتاريخ لدى المتلقى. وهذه الكلمات بكل ما حملها به الشاعر من انفعالات تنتظم فى نظام معين، فمن خلال جدل الوزن/المعنى أو الإيقاع/الدلالة يتلقى الإنسان القصيدة، أى أنه لا يتلقاها كوزن خالص - وإن حدث ذلك - فيكون فى حالة نادرة واستثنائية.

"إن ارتباط الوزن الشعرى بإمكانيات اللغة. فضلا عما تنطوى عليه اللغة من علاقات متميزة فى بنيتها الدلالية، يميز العناصر الصوتية فى الشعر عن العناصر الصوتية فى الموسيقى، من حيث صلة كل منهما بنظام متميز فى التشكيل والدلالة"[13].

ولما كان الشعر يحاول أن يعطى فى إيقاعاته صورة للحالة الشعورية التى يعبر عنها الشاعر، ولما كانت تجربة الشاعر أكثر غنى، وأعمق، وكانت قدرة الشاعر أكبر، كلما أمكنه أن يقدم نوعا من التوافق بين الحالة الشعورية (أو التجربة) وبين إيقاعاته.

كما أن موسيقى الشعر لا تنفصل عن معناه، فباختلاف المعنى تتنوع الموسيقى. ولا وجود لمقطع صوتى أو تفعيلة مستقلة، بل وجودها رهين بالبيت فى معناه، وموقعه بين أبيات القصيدة جميعا. "وقد ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذى نظم فيه الشعر العربى؛ أى موقف الشاعر من معانيه وعاطفته وبين الإيقاع والوزن اللذين اختارهما للتعبير عن موقفه على نحو ما هو معروف فى شعر الكلاسيكيين من الأوروبيين والقدماء من شعراء الغرب"[14]. وإن كان الأمر - فى الواقع - يخضع لقدرات الشاعر الذى يمكنه أن يجعل الإيقاع ملائما للحالة الشعورية، "وأن يضفى عليه الصبغة التى يريد بما يصب فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص"[15].

وإذا كانت القافية فى الشعر العربى ذات سلطان يفوق ما لنظائرها فى اللغات الأخرى، فإن هذا جعل المنظّرين - سواء كانوا فلاسفة أو نقاداً - يهتمون بوضع القافية بالنسبة للقصيدة لما رأوه لها من قيمة موسيقية فى البيت الشعرى.

يقول "الفارابى":

"وأشعار العرب فى القديم والحديث فكلها ذوات قواف، إلا الشاذ منها، وأما أشعار سائر الأمم الذين سمعنا أشعارهم فجلها غير ذوات قواف، وخاصة القديمة منها، وأما المحدثة منهم فهم يرومون بها أن يحتذوا حذو العرب"[١٦].

يقول "عبد الرحمن بدوى" :

"لم توجد القافية فى الشعر اليونانى، ولا فى الشعر الرومانى، وانما ظهرت القافية لأول مرة فى أوروبا فى العصر الوسيط بعد غزو القبائل المتبربرة. وفساد اللغات القديمة اليونانية واللاتينية، هناك أخلى نظام العروض الإيقاعي المكان لنظام القافية.

وقد بحث الباحثون فى النظم عن أصل القافية وقال بعضهم أن أصلها عند العرب"[١٧].

واذا كان "الفارابى" و"ابن سينا" لم يحددا سبب عناية العرب بالقوافى دون غيرهم، ولم يبررا فى الوقت نفسه عدم اهتمام الآخرين بالقافية فى الشعر، واكتفيا بالإشارة إلى أن القافية هى تلك الحروف التى يختم بها القول الشعرى الموزون، وإنها قد تكون أسبابا أو أوتادا كما يذهب إلى ذلك "الفارابى"، وإنها تتكرر مع نهاية كل قول. وإنها تكون حروفا واحدة متساوية فى زمن النطق بها لكنهما لم يحدّدا – على سبيل المثال – قيمتها من حيث هى فواصل موسيقية ينتهى عندها الوزن التام فى البيت الواحد، وتتكرر بعد مسافات موسيقية منتظمة وبعد عدد معيّن من المقاطع، على الرغم من حرصهما على المقارنة بين الإيقاع الموسيقى والإيقاع الشعرى وتصورهما أن الأصل فيهما واحد[١٨].

والقافية فى الشعر العربى القديم تسير على نمط واحد، ولا تختلف إلا فى الموشّحات والمقطّعات، أما فى اللغات الأخرى – غير العربية – فى اليونانية مثلا. نجد أن "لكل بيت قافية مستقلة كما فى "هوميروس". وفى الفرنسية والإنجليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذى بعده، وهى القافية المتعانقة Rim Embrassee أو مع التالى لما بعده، وهى القافية المتقاطعة Rim Eroissee على حين القافية فى الشعر العربى القديم تسير على نمط واحد"[١٩].

وقد ربط (الفارابى) بين القافية والوزن. اذْ لابد أن يكون القول موزونا ذو فواصل، وهو بهذا يفرق بين القافية فى الشعر، وبين السجع فى النثر.

"وترتبط القافية بالمعنى الذى يحاكيه الوزن بالصوت، خاصة إن القافية مركز ثقل مهم فى البيت فهى حوافر الشعر ومواقفه، إن صحّت استقام الوزن وحسنتْ مواقفه ونهاياته"[٢٠]. ولكن لا توجد قاعدة تربط حروف القوافى بموضوع الشعر - وإن كان قد لوحظ "أن (القاف) قد تجود فى الشدة والحرب، (والدال) فى الفخر والحماسة، (والباء) (والراء) فى الغزل والنسيب، ولكن هذا قول إجمالي إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق - على حدّ تعبير "محمد غنيمى هلال" - لأن هذه الأحرف تختلف فى موسيقاها تبعا لحركتها، وللحروف والحركات قبلها"[٢١].

وقد برر "حازم القرطاجنى" القوافى على أساس حرص العرب على التمييز بين فروق المعانى، واللّذة التى يحدثها التكرار المنتظم للمقاطع. وذلك لأن اللذة مرتبطة دائماً بنظام[٢٢].

وقد كان لانتقال الشعر العربى إلى الأندلس أثره فى تطوير أوزانه فيما يعرف بالموشحات، والتى كانت مقدمة لتغيير شامل - جاء فيما بعد - فى موسيقى الشعر، وإن كان امتثال الشعراء الكامل للنظام الخليلى قد شابته حالات من التمرد والثورة، "فقد كانت فى عصر "الفراهيدى" وما تلاه من قرون، فئة متحررة من الأوهام لا تنظر إلى عروض الخليل إلا على أنه محاولة تنظيمية لبعض الإيقاعات. فقد روى "الزمخشرى" قوله : (والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان "الخليل"، لا يقدح فى كونه شعراً، ولا يخرجه عن كونه شعرا"[٢٣].

ولقد تطورت علاقة الشاعر بموسيقى الشعر، فى الأندلس ثم فى العصر الحديث على أيدى مدرسة الديوان، وشعراء المهجر، ثم مدرسة أبوللو، حتى وصل إلى انفجار الشكل القديم عن شكل جديد هو الشعر الحر، القائم على التفعيلة.

وفى هذا الشأن تطورت موسيقى الشعر فلم تعد مجرد موسيقى تقوم على القافية، والوزن الخليلى الصارم من خلال أحد بحور الشعر، بل دخلتْ إليه عناصر جديدة كلّ الجدة، بالإضافة إلى الأساس الأول القائم على القافية، والوزن - وان كان الوزن هنا يعتمد نظام التفعيلة بديلا عن نظام البحر.

تجليات الوزن والإيقاع فى الشعر الحر

لما كان الإيقاع يقوم على التناسب والتتابع، وعنصر المفاجأة فى الشعر، بينما يقوم الوزن على التنظيم الجاهز، والتكرار، والفواصل المحددة وفق نظام معروف؛ لذا فان الشاعر فى العصر الحديث صار فى إمكانه أن يجرب الأصوات المتباينة. ويعيد خلق أصوات جديدة، كما أتاح نظام التفعيلة – للشاعر الفذ فحسب – إمكانيات واسعة لاستخدام كل إمكانات الإيقاع، وتشكيلاته المعبرة عن الجو النفسى المطلوب، والتعبير الموسيقى المناسب والملائم للموضوع باختيار عدد التفعيلات المناسب، وربط التفعيلات ببعضها البعض وفق نظام تحدده التجربة الشعرية عبر قدرات الشاعر فى الصياغة والتعبير.

فعندما قام الشاعر بتحطيم الوحدة العروضية للبيت، "تلك الوحدة التى كانت تفرض على الشاعر حركة فى اتجاه معين، لم تكن فى أغلب الأحيان هى الحركة الأصيلة التى تموج بها النفس، استطاع أن يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق الحركة التى تموج بها نفسه. وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهى. وعندئذ ينتهى الكلام أو ينتهى السطر، وقد تكون ذبذبة بطيئة متماوجة وممتدة، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها. وقد احتفظ الشاعر بخاصية الوزن، فالسطر الشعرى، سواء طال أم قصر مازال خاضعا للتنسيق الجزئى للحركات والسكنات المتمثل فى التفعيلة. أما عدد التفعيلات فى كل سطر فغير محدد وغير خاضع لنظام ثابت"[٣٤].

عندما اختار الشاعر التفعيلة، أصبح فى وسعه أن يعبر حالات من الحزن والفرح، وحالات نفسية أخرى معقدة، ويعبر عن تقلبات النفس مستخدما الإيقاع

الملائم للحالة النفسية. كما استطاع أن يطوّر الإيقاع القائم على العلاقة بين الكلمات والحروف وما يجاورها، فى ملاءمتها مع الحالة النفسية التى يمرّ بها.

إن الإيقاع هو بمثابة الروح التى تسرى فى القصيدة، وتعتمد على النشاط النفسى للشاعر. وترتبط بالتجربة الشعرية بكل ما فيها من ثراء وخصوبة.

"إن شاعر اليوم لا يريد أن يقلد لينجو من آفة الخطابة، إنه يريد لغة ليست هى لغة العامة كما يزعم أى زاعم، وإنما لغة تتمرد على الرقابة التى تنجم عن ضياع أبعاد الصورة، وهذا هو سر تحطيمه لرتابة الوحدات إذا كررها بصورة تقليدية. هذا سر أن يصدر إيقاعات تختلف تماما عن إيقاعات الأولين، هو له لغته وله موسيقى هذه اللغة، ومن المحال أن يرتبط بعد هذا بإيقاع الجاهليين"[٣٥].

لقد صار الشعر القائم على التفعيلة، بالإضافة إلى الموسيقى الناجمة عن ترتيب معين للتفعيلات، مشتملا أيضا – أى الشعر – على "خاصية موسيقية جوهرية هى ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر. وأصبحت موسيقى الشعر توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقى لتهز أعماقه فى هدوء ورفق، أما متى ينتهى السطر الشعرى فى القصيدة الجديدة فشئ لا يمكن لأحد أن يحدّده سوى الشاعر نفسه، وذلك تبعا لنوع الدفعات والتموّجات الموسيقية التى تموج بها نفسه فى حالته الشعورية المعينة"[٣٦].

يقول (صلاح عبد الصبور) فى قصيدته – الملك لك[٣٧].

"صباى البعيدْ
أحنّ إليه
لأوقاته الحلوة السامرة
حنينى غريب
إلى صحبتى
إلى إخوتى
إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهراً على المصطبة
وقد يحلمون بقصر مشيدْ
وباب حديد

وحورية فى جوار السرير
ومائدة فوقها ألف صحن
دجاج وبط وخبز كثير
إلى أمى البّرة الطاهرة
تخوّفنى نقمة الآخره
ونار العذاب
وما قد أعدّوة للكافرين
وللسارقين وللاّعبين
وتهتف إن عثرت رجليه
وإن أرْمد الصيف أجفانيه
وإن طنتّ نجله حوليه
باسم النبى"

فى هذا المقطع من القصيدة نجد أن الحركة الإيقاعية تبدأ بتفعليتين فى السطرين الأول والثانى ثم يطول السطر قليلا ليصل إلى أربع تفعيلات منتهية بـ (فعو) ثم يعود ليقصر ثم يطول إلى أن يصل إلى ثمانى تفعيلات منتهية بـ (فعو) ثم يعود إلى أربع تفعيلات، ثم تفعيلتين، وهكذا يتغير عدد التفعيلات وفقا للحالة الشعورية التى ينقلها الشاعر. فالحركة تتراوح بين الحركة السريعة، التى يريد الشاعر أن يهيئ بها الجو النفسى للسطر الطويل الذى يرغب من القارئ التركيز عليه :

"إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهراً على المصطبة"

ثم ينتقل إلى سطر أقصر يكمل به السابق، ثم بإيقاع سريع مفاجئ يقول "وباب حديد" فكأنه يوحى لنا، بهذا الإيقاع السريع المفاجئ، بحركة الباب الصوتية إذا أقفل. ثم يستمر المقطع بعد ذلك وتستمر القصيدة لتقدم نموذجاً لقصيدة التفعيلة – إيقاعيا – فى مولدها – يعبّر عن مبررات التغيير، وتجاوز العمود الشعرى.

إن نهاية السطر فى القصيدة أى عدد التفعيلات المتصلة – تعتمد على التجربة الشعرية، وعلى الدفعات والتموجات الموسيقية التى تموج بها نفس الشاعر فى حالة معينة، فى نموّها وتطوّرها خلال القصيدة. وأصبحت وقفات الشاعر، حرة، لا يحكمها غير تجربته ومدى تمكنه من أدواته وقدرته على التعبير بها عن هذه التجربة.

وقد تحرر الشاعر فى القصيدة من الرويّ المتكرر فى نهاية السطور، مستعينا بالقافية المتحررة التى يمكن أن تتغير أو تتبدل، كلما كان ذلك ملائما للحالة الشعورية، "وترتبط القافية السابقة أو اللاحقة فى حالة انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم فى حرف الروى"(٢٨).

وهكذا صارت القافية هى النهاية التى تنتهى عندها الدفقة الشعورية فى السطر الشعرى، وهى النهاية الوحيدة التى تعبر عن سكون النفس فى ذلك المكان.

فالقافية فى الشعر الحر – ببساطة – نهاية موسيقية للسطر الشعرى، وهى أنسب نهاية له من الناحية الإيقاعية.. ومن هنا كانت صعوبة القافية فى الشعر الحرّ، وكانت أيضا قيمتها الفنية(٢٩).

وترى "نازك الملائكة" أن الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً. وذلك لأنه يفقد بعض المزايا المتوفرة فى شعر الشطرين الشائع. إن الطول الثابت للشطر العربى الخليلى يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطى الموسيقى إيقاعا شديد الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التى تصّوت فى آخر كل شطر فلا يغفل عنها انسان. وأما الشعر الحرّ فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيرا متصلا، فمن ذى تفعيلة إلى ثان ذى ثلاث تفعيلات إلى ثالث ذى اثنتين وهكذا. وهذا التنوع فى العدد مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقل وضوحا ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذا فإن مجيء القافية فى آخر كل سطر. سواء كانت موحدة أو منوعة، يعطى هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له"(٣٠).

ان تعبير نازك الملائكة - هذا - عن ضرورة القافية لأنها بمثابة تعويض عن فقدان ثبات طول السطر الشعرى، وما ساقته من مبررات، إنما يعبر عن انطلاقها من منطلقات خليلية فى الأصل، واعتبارها - ضمنا - أن الخروج على الأوزان من باب التيسير فحسب، وأنه عيب يجب أن نستعيض عنه بالقافية التى تمثل نقطة الارتكاز فى القصيدة وتمكن الجمهور من تذوق الشعر والاستجابة له.

لقد كانت القافية[٣١] فى صورتها القديمة الرتيبة تؤثر تأثيراً سلبياً على الشعر فى أحيان كثيرة، فقد كان الشاعر يلجأ إلى الغريب من الألفاظ، وإلى الكلمات الوعرة، وكان كل ما هو مطلوب من الشاعر هو الحصيلة اللغوية الثرية، وكثيراً ما كانت القافية تتسبب فى التأثير السلبى على البيت الشعرى. أما القافية فى الشعر الحرّ، فهى كلمة يستدعيها السياق النفسى، والموسيقى للقصيدة، وإلا كانت ذات أثر سلبى أيضا على القصيدة.

وتضرب "نازك الملائكة" مثلا على ضرورة القافية بقصيدتين إحداهما مرسلة "لصلاح عبد الصبور" أما الثانية "فلنزار قبانى" تنتظم فيها القافية الموحدة جميع أشطر المقطع المستشهد به. وتخلص إلى أن "القافية ركن مهم فى موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنيناً وتثير فى النفس أنغاماً وأصداءً، وهى فوق ذلك فاصلة قوية بين الشطر والشطر، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة"[٣٢].

لقد كانت "نازك الملائكة" تسطر كلامها هذا رداً على التطورات الجديدة فى القصيدة، والتى نشأت نتيجة لتغير الموضوعات، واتساع المضامين، ومن أجل التعبير عن حالات شعورية معقدة لم يكن بالوسع التعبير عنها بالشعر القديم. كما أن هذا التصور الذى تطرحه "نازك" ليس إلا مجرد تصور يستغنى فقط فى الشعر عن تساوى الأشطر - (وان كانت سوف تؤكد بعد ذلك على قيود جديدة فى هذا الشأن)[٣٣] - ويبقى جميع جماليات القصيدة (الخليلية) لتكون مستوطنة للقصيدة الحرة. وهذا ما لم يكن ممكنا. فقد انفلت الشعر الحرّ من ربقة (الخليل)، وكان ذلك إيذاناً بتغيرات جذرية فى بنية القصيدة معتمدة على أطر، وعلاقات مغايرة تماماً لما طرحه (الخليل بن أحمد الفراهيدى). ولذا فإن

الاحتجاج بالخليل هنا، أو بالذائقة الشعرية للشاعرة المكونة تكوينا شبه كلاسيكي، إنما يعيد القصيدة أدراجها إلى الماضى، وهذا ما لم يعد ممكنا بعد أن خطا شعراء هذه المدرسة خطوات واسعة فى اتجاه التجديد.

"أيها الواقفون على حافة المذبحةْ
أشهروا الأسلحه!
سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحةْ.
والدّم انساب فوق الوشاح!
المنازل أضرحةْ
والزنازن أضرحةْ
والمدى أضرحةْ
فارفعوا الأسلحةْ
واتبعونى!
أنا ندم الغد والبارحةْ
رايتى عظمتان وجمجمةْ
وشعارى الصباح"[٣٤].

فى هذا المقطع من قصيدة (أمل. دنقل) نجد انتظام القافية مع تغير التفعيلات يؤدّى غرضه النفسى والتحريضى أيضا فنجد أن السطر الثانى يأتى قصيراً ليساهم فى الحركة الموسيقية للقصيدة موحيا بالحسم والسرعة. "أشهروا الأسلحة"، بينما يطول السطر الثالث لأنه يقدم جملة خبرية، ثم يعود فى السطر الخامس الإيقاع المنتظم السريع إلى أن يصل إلى السطر الثامن حين يقول فى تفعيلة واحدة – ويعدّ هذا السطر أقصر سطر فى المقطع – (فاتبعونى) فكأنه يريد أن يقول إن هذا أمر قاطع، ولا وقت للمناقشة. ويستمر المقطع فى سطرين يعيد القافية مرة أخرى، وينتهى بـ "وشعارى الصباح" وهذا السطر يختلف فى القافية مع جميع الأسطر – ماعدا السطر الرابع (والدم انساب فوق الوشاح) وليصبح بمثابة النهاية للمقطع. وهى نهاية تتوافق مع إيقاع القصيدة.

وهنا نجد أن استمرار القافية الموحدة، لا يشعرنا بالملل لأنه كان موظفا بشكل جيد، فى هذا المقطع، بل كان بمثابة تأكيد لما يريد أن يقوله الشاعر. أما نهاية المقطع فقد جاءت بقافية مغايرة لكل قوافى الأسطر السابقة – متفقة فقط مع السطر الرابع – فكانت بمثابة النهاية الطبيعية للمقطع. وهذا عكس ما كانت تراه "نازك الملائكة".

وعندما يقول (صلاح عبد الصبور) فى أغنية لليل[٣٥] :

"الليل سكرنا وكأسنا
ألفاظنا التى تدار فيه نُقلنا وبقلنا
الله لا يحرمنى الليل ولا مرارته
وإن أتانى الموت، فلأمت محدثا أو سامعا
أو فلأمت، أصابعى فى شعرها الجعْد الثقيل الرائحه
فى ركنى الليلىّ، فى المقهى الذى تضيئه مصابيح حزينه
حزينة كحزن عينيها اللتين تخشيان النُور فى النهار
عينان سوداوانْ
نضّاحتان بالجلال المرّ والأحزان
مرت عليهما تصاريف الزمان
فشالتا من كل يوم أسود ظلا..
عينان سردابان"

فى هذا المقطع من قصيدة (أغنية لليل) يحرص الشاعر على إطالة الأسطر ويقلل من التنوع وعنصر المفاجأة، وتكرار القافية تكراراً يوحى بالرتابة، وهذا لا ينفصل أيضا عن معنى القصيدة[٣٦].

وقد لعبت القافية دوراً بارزاً فى نقل الإحساس بالملل والرتابة، مضافاً إلى ذلك الإطالة المتعمدة لبعض الأسطر المتتالية، مما يؤكد على الضجر، والفراغ. فقد وظّف (صلاح عبد الصبور) القافية مع عدد التفعيلات لخلق الجو النفسى الملائم للقصيدة. كما كان استخدامه للعبارة "الله لا يحرمنى الليل ولا

عبارته) فى صياغتها القريبة من اللغة العادية موحيا للألفة مع هذا الليل، ومع كل ما يجول بخاطر المتحدث (الشاعر) عن حالة الفراغ والملل التى يعيشها.

وإذا قارنا قصيدة "صلاح عبد الصبور" (السلام) بقصيدة "نزار قبانى" (طوق ياسمين) واللتين عرضتهما (نازك) على أن الأولى فيها سوء الاستغناء عن القافية، بينما الثانية تحفل بالغنائية والموسيقى لاستعمالها القافية - المتكررة فإننا سوف نرى أن (نازك الملائكة) قد جانبها الصواب.

يقول صلاح عبد الصبور :

"كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذبين كآلهه
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت
طال الكلام، مضى المساء لجاجة، طال الكلام
وابتل وجه الليل بالأنداء
ومشت إلى النفس الملالة والنعاس إلى العيون
وامتدت الأقدام تلتمس الطريق إلى البيوت
وهناك فى ظل الجدار يظل انسان يموت
ويظل يسعل، والحياة تجف فى عينيه، انسان يموت
والكتب والأفكار مازالت تسد جبالها وجه الطريق
وجه الطريق الى السلام"

وهذا نص نزار قبانى (قصيدة طوق الياسمين)

"ولمحت طوق الياسمين
فى الأرض مكتوم الرنين
كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويهم فارسك الجميل بأخذه فتمانعين
وتقهقهين
لا شىء يستدعى انحناءك، ذاك طوق الياسمين"[٣٧]

إذا كان الشاعران قد استخدما تفعيلة الكامل فى القصيدتين، فإننا نلاحظ أن (نزار قبانى) أراد أن يكون الإيقاع بسيطاً، ويصور موقفا واضحا، وقد جاءت قوافيه جميعها موحدة، وسهلة على الأذن، بينما أراد (صلاح عبد الصبور) أن يغوص فى أعماق النفس، معبّراً عن الملل والضجر، والموت بمظاهره المتعددة، ولذا جاءت أسطره طويلة لتسمح بالتأمل النفسى، وتعبر عن الملل والاكتئاب، كما أن قوافيه ليست موحدة، وغير منتظمة لتؤكد نفس المعنى. وإن كانت القصيدة ليست مرسلة بشكل كامل كما ترى "نازك الملائكة" فتوجد تقفيه بين السطرين الأول والخامس، كما أن الأسطر التى لم تشأ أن تكمل بها بقية المقطع مقفاّه بشكل واضح (البيوتْ - يموت - يموت). لقد أرادت الشاعرة الناقدة أن تلوى عنق الحقيقة، وكان بوسعها أن تقع فى الشعر على قصائد بدون تقفيه بالمرة.

لقد اعتمدت على أن القافية ضرورية للشعر، لكنها لم تدرك أن للقافية دوراً فى الشعر ووظيفة، وليس مجرد التواجد. إن رأيها هذا لا يصدق على الشعر الحرّ، بل انه لا يصدق على الشعر عامة، فلو كانت القافية مجرد ضرورة فى الشعر القديم، وليس لها دور جوهري، لكانت عبئا أكثر منها قيمة، وهذا يكون عند الشعراء غير المتمرسين فحسب.

و"نازك الملائكة"، التى تعد رائدة من رواد التجديد، لم تدخر جهدا فى تقييد الشكل الجديد من الشعر، فنجدها تقف بالمرصاد لكل رأى أو موقف أو إبداع يحاول أن يتجاوز ما قدمته - شعريا ونقديا - فنجدها ترفض أن يكون فى السطر الشعرى تفعيلات خمس أو تسع معتمدة على التراث الخليلى فتقول :

"ونحن حريصون أن ننبه أولا إلى أن الشعر العربى فى مختلف عصوره، لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس"(٣٨). "وجاء المعاصرون وتناولوا الحرية التى أباحها لهم الشعر الحر فخرجوا على قانون الأذن العربية ونظموا أشطراً ذات خمس تفعيلات. وكان ينبغى لهم، إذْ ذاك أن يتوقفوا ويدرسوا هذه المسألة ويقرروا مدى نجاحها"(٣٩).

وتقدم نموذجا لقصيدة "لفدوى طوقان"، وقصيدة أخرى للسياب (جيكور المدينة) قائلة "لعل هذه النماذج تخبرنا هى نفسها لماذا لم يرتكب العرب الوقوع فى التفعيلات الخماسية، ذلك أنها تبدو قبيحة الوقع، عسيرة على السمع، بحيث لا نحتاج إلى أكثر من إيرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها"(٤٠).

ونحن نورد هنا - نموذج السياب - كما جاء فى كتاب نازك الملائكة :

"تقول يا قطار يا قدر	(ثلاث)
قتلتَ إذْ قتلته الربيع والمطر	(أربع)
وتنشر الزمان والحوادث الخبر	(أربع)
والأم تستغيث بالمضمد الخفر	(ثلاث)
ان يرجع ابنها يديه، مقلتيه أيما أثر	(خمس)
وترسل النواح يا سنابل القمر"	(أربع)

ثم تقدم نموذجا من شعر (خليل الخورى) استعمل تشكيلة من (تسع تفعيلات) من المتقارب :

"تمر ليال أحسّ بها أننى لن أكحل جفنى بمرأى الصباحْ
ليال أرى الموت فيها على قاب قوس وأدنى يمد إلى الجناحْ
وأسمع دقات قلبى مجنونة كالرياح كعصف الرياح
يردّ صداها جدار الظلام ويذرو حبيباتها فهى رجع نواح
فابسم مستسلما غير أني إذا ما أطلّ على الكون فجر ولاحْ
أرانى مازلتُ أحيا كما كنت لا الموت جاء ولاثار حولى الصياح"(٤١).

وترى الناقدة أن السطر فى هذه القصيدة أطول مما ينبغى، وكان من الممكن - من وجهة نظرها - لو كان الشاعر قسمه على ثلاثة أشطر، لو أنه أراد ذلك وأحدث له الوقفات اللازمة فى ثنايا الشطر. ثم تقول : فماذا يضير الشاعر أن يقول :

فابسم مستسلما غير أنى إذا ما أطل
على الكون فجر ولاحْ
أرانى مازلت أحيا كما كنت لا الموت جاء

ولا ثار حولى الصباح

مقسم كل سطر إلى سطرين. متعللة بان ثقل التفعيلات التسع يأتى من ناحيتين :

أولاهما : أن العرب لم يكتبوا شطر مدوراً أطول من ثمانى تفعيلات

وثانيهما : أن الرقم تسعة هو نفسه ثقيل الوقع على السمع، كالرقم خمسة تماما. فليس الطول وحده هو الثقيل فيه، وإنما لأنه أيضا ذو تسع تفعيلات[٤٢].

والجدير بالذكر أن ما تقدمه (نازك) هنا من أسس ترفض على أساسها إطلاق عدد التفعيلات فى السطر الشعرى، وتطالب بتقييدها، استناداً إلى ما كان يتم فى الشعر العمودى، لا يعد مقبولا الآن فى القصيدة العربية الحرّة، خاصة بعد التطورات التى تجاوزت كل هذه الأمور الشكلية التقليدية، ودخول عناصر جديدة للقصيدة، والاستفادة من حرية الصياغة بأى عدد من التفعيلات، وقد تم إنجاز القصيدة المدورة[٤٣] على هذا الأساس، وليس دليلاً على تهافت رأى "نازك الملائكة". ما جاء فى ملاحظتها الختامية لهذا الموضوع إذ تقول : "نبه أكثر من أديب إلى أنني أنا نفسى استعمل التشكيلات الخماسية فى شعرى، وقد أدهشنى هذا فرجعت إلى قصائدى فإذا الأمر صحيح. ومن ثم فإن الظاهر أننى مجزأة إلى جانبين : جانب منّى ذهنى يرفض كل تشكيلة خماسية رفضا كاملا وجانب منى سمعى يتقبلها ولا يرى فيها ضيراً، أو لنقل أن الناقدة فى ترفض، والشاعرة تتقبل"[٤٤].

إن هذا يؤكد أن اختيار عدد معين من التفعيلات كثر أو قل (بمعنى أن يكون السطر أطول، أو أقصر) إنما يخضع للحالة الشعورية وللتجربة التى يقدمها الشاعر، وهذا هو الذى يجعل الإطالة فى مكان ما مناسبة وفى مكان آخر ممجوجة لا تقبلها الأذن ولا تستريح لها النفس.

وهكذا نجد أن التفعيلة تلعب دورا جوهريا فى القصيدة، وكذلك القافية سواء فى حالة وجودها، أو الاستغناء عنها نسبيا أو كليا - كما سوف نرى فيما بعد-، والعبرة بقدرة الشاعر على تكييف عمله الشعرى، والاستفادة من إمكانات القافية، وعدم جعلها عبئا عليه، ومعرفته الدقيقة لموقعها من الموسيقى، حضورا أو

غيابا. كذلك إدراكه لأهمية الوزن (القائم على التفعيلة)، وذلك بالاستخدام الأمثل للتفعيلات، سواء فى اختيارها، أو عددها، وإطالة الأسطر، أو تقصيرها، بما يخدم العمل الشعرى، ويجعله معبرا تعبيرا ناجزاً عن التجربة الشعرية.

ولم يتوقف إثراء القصيدة من الناحية الإيقاعية على اختيار عدد التفعيلات فى كل سطر، بل تجاوزها إلى النظم على أكثر من تفعيلة فى القصيدة الواحدة. إذْ يقسم الشاعر قصيدته إلى مقاطع، ولكل مقطع إيقاعه الخاص به، والذى يختلف فى التفعيلة عن الآخر، أو يتم توافق لبعض المقاطع مع بعضها فى التفعيلة وفقا للجو النفسى للقصيدة، فيبدأ الشاعر بتفعيلة محددة ثم يغيرها فى المقطع التالى، ثم يعود إليها، وهكذا .. ووتآزر جميع المقاطع مكونة بناءً ايقاعيا أكثر تعقيداً من القصيدة الغنائية ذات الصوت الواحد. وهذا التنوع فى الإيقاع القائم على تغير التفعيلة يؤدى إلى بثّ التنظيم الدرامى داخل القصيدة، وذلك من خلال تفاعل عناصرها الإيقاعية معا، بالإضافة إلى ما تضفيه من جو نفسى وانفعالي يجعل القصيدة أكثر ثراء وحيوية.

ويمكننا – لو اتخذنا قصيدة "صلاح عبد الصبور" (شذرات من حكاية متكررة وحزينة)، أو (مذكرات الملك عجيب بن خصيب) – أن نقارن بين هذا النوع من الشعر – المتعدد التفعيلات فى القصيدة – وبين القصيدة ذات الصوت الواحد، والتى تنتشر لدى العديد من شعراء (الشعر الحر). فنجد ثراء القصيدة – ذات الإيقاع المتعدد – الدرامى، وقدرتها على الإيحاء بما لا تستطيعه قصيدة الصوت الواحد، والبوح بمشاعر أكثر تعقيدا وتركيباً.

ويمكننا أن نلاحظ إمكانيات الإيقاع المتغير فى التعبير النفسى والإيحاء بالمشاعر المتباينة فى قصيدة "صلاح عبد الصبور" (شذرات من حكاية متكررة حزينة) من خلال النظر فى تفعيلات المقاطع التى تتباين بين تفعيلات (المتدارك – والرجز – والمتقارب) والتى تتردد فى المقاطع وفقا للجو الانفعالي داخل القصيدة.

يقول "صلاح عبد الصبور"[٤٥]

(١) "لما انتصبت وتعرت كالشمعة
وتوهج مفرقها بالنور
وتهدل سالفتاها كالذهب المصهور
أيقنت بأن الحرف المستور
قد يكشف للصوفى المغمور
أن أخلص فى العشق
والطلسم المسحور
قد يلقيه الموج الليلىّ
للصيّاد المقهور
إن وافاه الرزق
......
ربى .. ما هذا النور!
ألقتْ له جنّية المجال
من برجها جدائل الضفائر الطّوال
وأنقذته من لظى الجبالْ
وبللت غربته من بئرها السخيّةْ
ووسدته فى الخميلة العليّةْ
(٢) وحين أصبح الصباح
أوقفته بين الشمس والظلال
وخيرته بين أن يكون سادنا لعرشها
وخادما لفرشها
إلى مشارف الأبد
أو أن يحور بلبلا معلقا ببابها
محدثا بما شهد
فى ليلة الخيال

.....

..... (٣) (يعود لنفس إيقاع المقطع الأول.. الجزء الأول)

(٤) وحيدا حزينا أواجه عينيك، إذْ تسألان الفرحْ

وإذ ترفعان إلى مقلتى حباب الشجى واخضرار القدحْ

وحيدا حزينا أواجه كفّك حين تُمد اليّ

لترفعنى من رماد الرماد، إلى حمرة الشفق الشاعرى

وحيداً حزينا أواجه فرحة حبكْ.

ثم يعود فى المقطع (٥) الى تفعيلة المقطع (١) (المتدارك)، بحركاته وسكناتها المتتالية (/ه/ه/....) المستعملة فى الجزء الأول من المقطع (١) ويستمر بها فى (٦)، وفى(٧) ؛ (٨) يعود إلى التفعيلة المستعملة فى (٤)، (المتقارب) وفى (٩) يعود إلى تفعيلة الرجز (مستفعلن) المستعملة فى القسم الثانى من المقطع الأول. وفى (١٠)، (١١) يعود مرة أخرى إلى تفعيلة (١) (المتدارك)، وفى (١٤) إلى تفعيلة (٤) (فعولن/المتقارب) وهو بذلك يغير فى التفعيلة ويكررها بين المقاطع تعبيراً عن تغير الجو النفسى، والإيحاء بالمضمون.

وقد استفاد من هذه التقنية العديد من الشعراء، وصارت منتشرة بشكل كبير، وانْ كان استعمال هذه التقنية، فى غير ما هى مؤهلة له يعد خطراً كبيراً على القصيدة، وقد وقع عدد لا بأس به من الشعراء فى هذا المأزق. (فنظموا) القصائد المتنوعة التفعيلة بدون وعى لما لهذا التنوع من دور فى القصيدة، بل استسهالا، وتيسيراً فى صياغة، فكان أن سقطت قصائدهم فى المباشرة والنثرية وصار الربط بين أجزاء القصيدة متعذراً لأن الغرض الأساسى من تغيير (التفعيلة) لم يكن فى ذهن الشاعر، بل كان الأمر لا يعدو كونه مجرد تقليد لبعض القصائد التى نجحت فى هذا الإطار.

أما قصيدة صلاح عبد الصبور (مذكرات الملك عجيب بن خصيب)[٤٦] فهى من القصائد التى تعد شاهدا على ثراء القصيدة المتعددة الإيقاع (التى تستخدم أكثر من تفعيلة). من الناحية الدرامية والجمالية.

الكلمات والإيقاع

"نحن الشعراء نصارع اللا وجود لنجبره على أن يمنح وجودا، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى.

إننا نأسر المساحات التى لا حد لها فى قدم مربع من الورق، ونسكب طوفانا من القلب الصغير بقدر بوصة.

فتأمل ما يعنى هذا. إن (الوجود) الذى تشتمل عليه القصيدة مستمد من (اللا وجود)، لا من الشاعر، والموسيقى التى يجب أن تحتويها القصيدة لا تنبثق عنا، نحن الذين نصنع القصيدة، بل عن الصمت : وتنطلق جوابا لقرعنا"[٤٧].

إن دور الشاعر ليس دورا سلبيا، بل أنه يتصارع مع (اللاوجود) ومع الصمت الرانى على العالم، لإجباره - أى العالم - على (أن يمنح وجودا) ويجعل الصمت يبعث الموسيقى.

إن الكلمة هى أساس القصيدة. فالكلمة فى القصيدة "توحى بأنها تعنى شيئا أكثر من المعنى العادى وهذه صفة لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانها فى القصيدة أو عندما يرويها ناظمها. إنها أشبه بما يوحى به إلينا وجه مألوف لدينا عندما يلتفت الرأس نحوه وتلتقى الأعين بشكل غير متوقع؛ أو ما يوحى به بشكل طبيعى مألوف اذا انعكس عليه ضياء جانبى"[٤٨].

ان القصيدة تحتوى فى داخلها على هذا الجانب الهام، والذى يربطها بالموسيقى، ألا وهو النغمة الجميلة التى تجعل الكلمة تعنى فى الشعر غير ما تعنيه فى النثر. أو تجعل لها ظلالا وإيحاءات - كما أسلفنا -

"لو أننا كنا كغصنى شجره
الشمس أرضعت عروقنا معا
والفجر وانا ندى معا
ثم اصطبغنا خضرة مزهردة
حين استطلنا فاعتنقنا أذرعا
وفى الربيع نكتسى ثيابنا الملونة
وفى الخريف نخلع الثياب، نعرى بدنا

ونستحم فى الشتا، يدفئنا حُنُوُّنا"[٤٩]

"فاستخدام الشاعر لإمكانيات الصوت فى اللغة، مماثل إلى حدّ بعيد لاستخدام اللحن أو الموسيقى للنغم، بل إنه يفضُل الموسيقى هنا، فى أنه يستمد موسيقاه نحتا من أرض قاسية كلها كلمات وضعت أصلاً لكى تكون أداة وصل بين الناس أى أنه يقْسر اللغة البشرية على فضّ أسرار نغمية لم تحلم بحيازتها.. يبد أن الحال بالنسبة للموسيقى أبسط وأهون. فمادته النغم، أى ماهو مموسق بالضرورة، ولا أحد يُلزم الموسيقىّ بعدُ أن يكون معقولاً، أو على الأقل ذا رسالة اجتماعية"[٥٠]".

لقد رأى (إزرا باوند Ezra Pound)[٥١] أن الكلمة فى القصيدة مشحونة بالمعنى، ولكنها غير ذلك خارج القصيدة. أو بالأحرى إنها مشحونة فى القصيدة بنوع خاص بالمعنى : معنى يشق طريقه مباشرة الى ما نسميه القلب، ونعنى بهذه عضو المعرفة الذى يأخذ المعانى حية كاملة لا مقضومة مقسمة إلى تجريدات ممضوغة – على حدّ تعبير (مكليش).

والكلمة – فى الشعر – معين نفسى لا ينضب، بالإضافة إلى ما يقدمه جرْسها من مشاركة مع كلمات أخرى فى الجو الموسيقى، وهذا يعمل على نقل ما لا يمكن نقله من مشاعر وأحاسيس وانفعالات إلا شعراً.

والشاعر المتمَرس، والموهوب هو القادر على خلق الكلمات المشحونة، أو شحن الكلمات المألوفة، بالانفعالات والمشاعر، عن طريق استخدام إمكانيات الكلمة بكل طاقاتها، ووضعها فى سياق موات يجعلها – عن طريق التآلف، أو التناقض، مع غيرها من الكلمات – تثير جوّاً موسيقيا وانفعاليا يتسق مع القصيدة.

لقد رأى (مالارمية) ان الشعر لا يصنع من الأفكار، "بل من الكلمات، وبما أنّ عدداً كبيرا من الكلمات تدل على الأفكار، رغبنا فى ذلك أم لم نرغب، فإن هذا التعريف يجب أن يؤخذ على أنه يعنى أن الشعر يصنع، لا من الكلمات، كتعبير عن الأفكار، ولكن مما أسماه (مالارميه) فى موضع آخر (الكلمات نفسها) الكلمات كأحداث حسّية – وباختصار الكلمات كالأصوات التى تحملها"[٥٢].

ويناقش (مكليش)[53] رأى (مالارميه) فيرى أن هناك من الكلمات فى اللغة ما يمكن أن نعرفه من جرسه مثل كلمة (bazz) ومعناها (أز) وكلمة (Bark) (عوى) هو معناها أيضا، وهناك أيضا مجموعة من الكلمات التى تحمل جرس معانيها بشكل غير مباشر، كما أن هناك أيضا كلمات يوحى جرسها بمعناها عن طريق قرائن العقل مثل كلمة (خدر) (Numb). ثم يقدم صفحة كاملة من كتاب (فينيجانزويك Finnegans Wake) لـ (جيمس جويس James Joyce) مؤكداً على أهمية الصوت بالنسبة للمعنى. ويرى أن "أصوات الكلمات، ليست بالنسبة إلى الشعر تلك المادة المرنة، كما يكون الحجر هو المادة المرنة بالنسبة إلى النحت. فأعمدة ديانا على الأكروبول مصنوعة من قطع من الرخام لم يسبق لها قط أن كانت فتيات. ولكن كل صوت يشكل كلمة قد حمل معنى تلك الكلمة قرونا طويلة حتى لم يعد بالإمكان استعماله فى قصيدة دون أن يوحى بذلك المعنى، فلكى نفقد المعنى،يجب أن تفقد الكلمة فإذا أردت أن تستعمل فى قصيدتك كلمة (طور) بدلا من (طير)، فبإمكانك أن تفعل ذلك ولكن طيرك سيختفى"[54].

ان الدور المنوط بالشاعر، هو إضفاء الانفعال على الكلمة، بوضعها فى سياق إيقاعي، ونفسي، يحولها عن معناها المألوف فى الحياة اليومية أو لغة النثر، ويعطيها ما يمكن أن نسّميه الكثافة، والقدرة على الإيحاء.

إن الكلمة فى النثر ذات مدلول دقيق، أما الكلمة الشعرية فإنها لا تتوخى أن تكون هكذا، بل حسبها أن تثير حولها جوا من الذكريات والأحلام والرؤى، والمدركات الأخرى الخافية والظاهرة. فالكلمة الشعرية ليست بناءً ذا معنى وحسب، بل إن الإيقاع يحول المعنى، ويفرض ظلالا جديدة عليها.

ولو أننا درسنا شاعراً محددا دراسة صوتية فإننا يمكن أن نلاحظ مجموعة معينة من الكلمات الصوتية تتردد فى شعره دون غيرها.

يقول السياب فى قصيدة (غريب على الخليج)

"وعلى الرمال، على الخليج.

جلس الغريب يُسرح البصر المحيّر فى الخليج.

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
(أعلى من العباب يهدر رغوة ومن الضجيج
صوت تفجر فى قرارة نفسى الثكلى : العراق)
كالمدّ يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون.
الريح تصرخ بى : عراق،
والموج يعول بى. عراق، عراق، ليس سوى عراق!
البحر أوسع ما يكون، وأنت أبعد ما يكون
والبحر دونك يا عراق"

"فى الفقرة السابقة من القصيدة نجد "السياب" يذكر كلمة (عراق) التى لا تثير فى نفس القارىء أية أخيلة، إذ أنها هنا مصطلح جغرافى محض. ولكن "السياب" يشحن فى هذه الكلمة طاقة جديدة. فإذا انتبهنا أكثر فيما يثيره الصوت مع مد حرف (الراء) فى (عراق) نجد بداهة أن ما يصدمنا هو النديب والتفجّع فى تكرار كلمة (عراق. عراق) فالكلمة تكاد تشبه ذلك الصوت الذى نطلقه فى حالة الألم (آه). أو يشبه صوت الغراب هذا الصوت الفاجع الذى دعانا لنطلق عليه (غراب البين) أو طائر الشؤم"(**).

إن الكلمة الصوتية. هنا مشحونة بما يعتمل داخل الشاعر من مشاعر وانفعالات.

ولقد كانت الكلمة – فى استخدامها الأمثل – فى سياق السطر الشعرى عاملا أساسيا فى إثراء الإيقاع فى القصيدة، وكانت متضافرة مع غيرها من الكلمات، صوتيا، وانفعاليا، بمثابة ركن أساسى فى بناء القصيدة.

وهكذا نجد أن الإيقاع الشعرى يُثْرى باستخدام إمكانيات الكلمات الصوتية، كما يثرى بالاستخدام الخاص بتنويع وتعدد التفعيلات، وطول السطر الشعرى ونوع التفعيلة المستخدمة، وكل هذا يتضافر مع غيره من إمكانيات أخرى أتاحتها القصيدة الحرة – مثل التضمين والتكرار، والتدوير – من أجل إثراء الإيقاع، واستنفاذ كل ما له من إمكانيات من أجل القصيدة.

التضمين والإشارة

مع انفجار الشكل الشعرى القديم، وتحول الشعر الى التفعيلة، حاول الشعراء إثراء تجربتهم الشعرية عن طريق تنويع مصادر الإيقاع، فكان التضمين أحد هذه الوسائل، وقد استخدم بشكل واسع فى الشعر الحر، ورغم أنه كان موجوداً فى الشعر العمودى إلا أنه فى الشعر الحر صار له الدور المتميز، والذى يختلف كثيرا عنه فى الشعر العمودى[56].

ولقد كان تأثر الشعراء المعاصرين، بالشاعر ت.س اليوت T.S. Eliot كبيرا فى هذا المجال، فاليه يرجع استخدام التضمين فى الشعر، فقد كانت قصيدة الأرض الخراب The Waste Land بمثابة دستور لهم.

ففى القسم الأول من قصيدته (الأرض الخراب)[57] وهو بعنوان دفن الموتى The Burial of T Dead. نجد - على سبيل المثال لا الحصر - أن اليوت يضمن قصيدته أبياتا بالألمانية مأخوذة من أوبرا لفاجنر وهى كالآتى :

31	Frisch Weht der wind
32	Der Heimat zu
33	Mein I risch kind
34	Wo Weilest du?
.	.....
41	Oed' Und Leer das Meer

وهى الأبيات ٣١-٣٤، ٤١

لقد هبت الرياح المنعشة	٣١
من أرض الوطن	٣٢

أى حبيبتى الايرلندية ٣٣
أين تتمهلين؟ ٣٤
....
والبحر متسع وخال ٤١
(وهى أغنية يغنيها بحار).
كما يقتبس من شكسبير (فى العاصفة) بيتا من الشعر أيضا
(هذه اللآلى تمثل عينيه .. انظر

Those are pearls that were his eys, Look!)

وتحفل القصيدة بالإشارة والتضمين من "دانتى"، و"هوميروس" و"سوفكليس" ومن "أوليفر جولدست" (١٧٣٠-١٧٧٤)، واعترافات "أوغسطين".
كما يشير "اليوت" إلى حفلات الغرس وأسطورة "ايزيس وأوزوريس" فيما ياتى :

(That Corpse you planted last year in your garden !)
Has it Begun to spourt? Will it bloom this year
Or has the sudden frost disturbed its bed?
Oh keep the dog far hence, that's friend to men
Or with his nails he'll dig it up again!

"هل نبت الجسم الذى زرعته فى العام الماضى فى حديقتك؟!
هل بدأ النمو، ترى هل سيزهر هذا العام؟
أم أن الصقيع المفاجئ قد أقضّ مضجعه؟
أوه. دع الكلب بعيدا، هذا الصديق الوفىّ للبشر
وإلا أخرجه ثانية بأظافره".

فقد كان "إليوت" يؤمن بأنه فى هذا العصر، عصر القلق والذى ارتبك فيه الناس بالعلوم الجديدة، والعصر الذى لا يهبنا غير القليل مما يمكن اعتباره معتقدات، وفروضاً، وخلفية مشتركة بين القراء، يرى أنه لا توجد أرض فكرية ممنوعة. وكان التضمين أحد أدوات "إليوت" التى ينوع بها الإيقاع، ويمنح القصيدة شحنة درامية، سواء كان هذا التضمين يأتى بنص انجليزى - كما فى

تضمينه "لشكسبير"، أو بالنصوص الألمانية - كما سبق وأشرنا، أو الفرنسية مثل تضمينه لبيت من شعر "بودلير".

والجدير بالذكر أن التضمين "لا يفيد قصيدة الشعر الحرّ فى إعطائها فرصة التواصل والتكامل فحسب، بل أيضا يفيد كذلك فى إخفاء اللحن الناجم عن القافية، إذا وردت(٥٨).

"والتضمين يخلق الإحساس بالمفارقة عن طريق الصوت والمعنى بين حياة العصر الحاضر وحياة العصور الأخرى"(٥٩). وبالمزج بين الأداءين، أداء النص الأصلى، وأداء النص المتضمن، تختصر المسافة بين الصوتين، ليتلبس كلّ منهما الآخر، "ومع المشابهة فى الموقف قد تنبثق مفارقة أو مفارقات بحكم اختلاف الظرف التاريخى، فتضاف إلى المعطى المضمن - نتيجة لذلك - شذرات تحويرية تتسق مع الحالة المفارقة بما يشبه تنويعات على الفكرة الأولى. ومن ثم فقد يضمن الشاعر المعاصر بيتا أو أبياتا أو جزءا منه، وقد يعمد إلى تحوير البيت أو الأبيات المضمنة كما يوظف التحوير للإبانة عن روح المفارقة الأليمة، على نحو أشبه بإيماء مختصر وحاد إلى أزمته المعاصرة"(٦٠).

ويعدّ التضمين تقنية شعرية هامة فى جماليات الشعر إذْ أنها تعبّر عن التوتر والصراع داخل القصيدة. كما أنه يثرى الإيقاع الشعرى لأنه يعد "عاكسا للصراع بين المستوى النحوى للقصيدة والنظام الإيقاعي لها ... كما أن ثمة صراعا هنا بين النثر والشعر يسببه التضمين، ويكشف عنه، وهو صراع لا يؤدى إلى التوتر فحسب، بل هو يعكس أيضا موقفا خاصا بمفهوم الشعر ووظيفته"(٦١).

واذا كان ت.س. إليوت قد شغف بالتضمين، فضمن قصيدته الأرض الخراب - هذا البيت لبودلير :

"You! Hypocrite Lecteur! - Mon Sembable, - Mon Frerel"

"أنت أيها القارئ المخادع .. إنك تشبهنى. فأنت أخى"(٦٢)

من قصيدة إلى القارئ وبنفس اللغة (الفرنسية) التى كتبت بها أزهار الشر، فإننا نجد (صلاح عبد الصبور)(٦٣) فى قصيدته عن "بودلير" يضمن نفس البيت كالآتى :

"أنت لما عشقت الرحيل
لم تجد موطنا
يا حبيب الفضاء الذى لم تجسْه قدم
يا عشيق البحار وخدن القممْ
يا أسير الفؤاد الملول
وغريب المنى
يا صديقى أنا

Hypocrite Lecteur

Mon Sembalble, Mon frerel

شاعر أنت والكون نثْر
والنفاق ارتدى أجنحة
وتزيا بزى ملاك جميلْ
والطريق طويلْ
والتغنى اجتراء على كشف سر"
فى عيون النساءْ
طفْت - لما تجد
فى السماء التى أطرقت معجبهْ
فوق بحر سجا كالزجاج الرهيف
لم تجد .. لم تجد
فى الدخان الذى ينعقدْ
ثم يهوى أمام العيون كثوب شفيف
لم تجد .. لم تجد
فعشقت الرحيل
فى بحار المنى
يا فؤادًا ملولْ
يا صديقى أنا"

إن "صلاح عبد الصبور" أراد أن يصدم القارئ الذى لا يعرف معنى البيت، لكى يتهيأ الى ما يأتى بعده، مستفيدا من المفارقة، للانتقال إلى إحساس جديد.

واذا كان "الإيقاع لا يمكن أن يتم بدون فهم واضح للأسطر، أو أعلى الأقل النغمة العاطفية العامة"(١٤). فإن النص الفرنسى يكون بمثابة نشاز داخل النص، فيقوم بدور الصدمة والتى تعمل على إفاقة القارئ فلا يسترسل مع الإيقاع فى الأسطر السابقة، بل يتأمل النص ويعمل ذهنه فيه، محاولاً سبر أغواره، وفك رموزه.

وفى قصيدة "لحن" يقول (صلاح عبد الصبور) :

"جارتى مَدت من الشرفة حبلاً من نغمْ
نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرارْ
نغم كالنار.
أنت فى القلعة تغفين على فرش الحريرْ
وتذودين عن النفس السآمةْ
بالمرايا واللآلى والعطورْ
وانتظار الفارس الأشقر فى الليل الأخيرْ
- اشرقى يا فتنتى
- مولاى!
- أشواقى رمتْ بى!
- آه .. لا تقسم على حبى بوجه القمر
ذلك الخداع فى كل مساءْ
يكتسى وجهاً جديداً
وأنا لست أميرا
لا ولست المضْحك الممراح فى قصر الأميرْ
سأريك العجب المعجب فى شمس النهار"
اننى خاو ومملوء بقش وغبارْ

ويقول شكسبير فى مسرحية "روميو وجولييت" والحوار بين عاشقين :

- اشرقى يا فتنتى

- مولاى!

- أشواقى رمت بى!

- آه .. لا تقسم على حبى بوجه القمر

ذلك الخداع فى كل مساءْ

يكتسى وجها جديدا"

أما "إليوت" فى "أغنية حب ج. ألفريد برفروك" فيقول:

The Love Song of J.Alfred Purferok

"كلا .. لست الأمير هاملت، ولم أخلق لأكون أميرا!

إننى أحد اللوردات فحسب الذين تتألف منهم الحاشية.

رجل لا يصلح إلا ليزين موكبه، وابتداء مشهد أو مشهدين.

أنصح الأمير، وبلا شك يسعده أن أكون أداة طيعة

أظهر الاحترام، ويسعدنى أن أكون ذا فائدة

سياسى، حذر، ودقيق.

رأسى محشو بالحكم والأمثال والألفاظ الطنانة الجوفاء

أحيانا أكون مبعث سخرية

وفى أغلب الأحيان أكون مضحك الأمير"[٦٥]

إن "صلاح عبد الصبور" إذْ يضمن فى قصيدته (لحن) فى النص المذكور لشكسبير، فإنما يريد أن يقابل بين موقفه من جارته التى "مدت له من الشرفة حبلا من نغم" وأحس بقسوته لأنه لا أمل له فى حبه لها - والشرفة أيضا - مستعارة من موقف بين (روميو وجولييت) - ولكن موقف الشاعر هنا نقيض الموقف الذى يصوره "شكسبير"، فيكون تضمين النص الشكسبيرى فى القصيدة من أجل أحداث المفارقة، وتوضيح الفجوة بينه وبين جارته.

- اشرقى يا فتنتى

- مولاى!

"- أشواقى رمت بى!

- آه .. لا تقسم على حبى بوجه القمر

ذلك الخداع فى كل مساء

يكتسى وجها جديدا"

والتضمين هنا كان بالنص (مترجما).

أما بالنسبة لتضمينه لنص (اليوت) فإنه يضمن المعانى العامة لنص اليوت، وهو أنه ليس الأمير، ولكنه أيضا ليس مضحك الأمير. انه يريد أن يقول إنه - وإن كان - ليس الأمير "هاملت" فى نص اليوت، فهو أيضا ليس أحد اللوردات من حاشية الأمير، إنه إذن : إنسان لا يملك ما يملأ كفه طعاما)، إنه انسان فقير مثل رفاقة التعساء، ولذا لا أمل له فى حب هذه الجارة.

أما السطر الأخير من المقطع الذى ذكرناه من قصيدة "صلاح عبد الصبور":

"إنني خاو ومملوء بقش وغبار"

فإنه يشير إلى قصيدة "اليوت"، "الرجال الجوف The Hollow Men" إذ يقول اليوت فى مفتتح القصيدة

"نحن الرجال الجوف

نحن الرجال المحشوون

نميل معا

وأأسفاه .. لقد حشيت رؤوسنا بالهشيم"

"We are the Hollow men

We are the Stuffed men

Leaning togther

Head price filled with Strow, Alas.!"[66]

وكذلك فى قصيدة "أغنية حب ج. الفريد برفروك" إذ يقول:

"رأسى محشو بالحكم والأمثال والألفاظ "الطنانة الجوفاء" وإن كانت الإشارة إلى (قصيدة الرجال الجوف) أكثر وضوحاً.

وقد أغرى "ت.س. اليوت" العديد من الشعراء للتضمين مـن شعـره فقـط أشار (السياب) فى (أنشودة المطر) إلى قصيدة (الرجال الجوف) أيضا للأبيات التالية لتلك التى ذكرناها، والتى أشار إليها "صلاح عبد الصبور".

يقول السياب :

أصيح حتى تئن القبور – من رجع صوتى وهو رمل وريح

ويقول اليوت[١٧] :

أصواتنا جافة، عندما
نتهامس معا
خافتة لا مغزى لها
كالريح فى الحشائش الجافة
أو كإيقاع الفئران على الزجاج المهشَّمْ
فى قبْونا الكئيب

"Our dried voice, when
We are whisper together
Are quite and meaningless
As wind in dry grass
Or rat's feet over broken glass
In our dry Celler"

ونلاحظ هنا أن "السياب" قد أخـذ النص، ولكنه حوّره، وأدخلـه ضمـن نصه (أنشودة المطر)، وبذلك كان تأثره فيه مهارة.

واذا قال السياب فى قصيدة ملال :

"وأكيل بالأقداح ساعاتى"

فإنه يشير إلى نصّ "اليوت" (فى أغنية ألفريد ج برفروك)

I have measured out my life with coffee spoons;

"ووزنت حياتى بملاعق القهوة"

كما أغرت (هذه القصيدة) لاليوت (سعدى يوسف) فيكتب – فى قصيدة من (نهايات الشمس الإفريقي)

"النساء اللواتى يرحن ويغدون فى الحجرة
يتحدثن عن ميكائيل أنجلو"

يقول اليوت :

"فى الغرفة النسوة يغدون ويرحن
مثرثرات عن مايكل انجلو"

"In the room the woman come and go
Talking of Michelanglo"[68]

ولكن التضمين لم يتوقف عند الأخذ من "اليوت"، أو النصوص غير العربية فحسب، بل جاء التضمين من الشعر العربى، والتراث يشكل عنصراً هاما فى عملية التضمين أيضاً.

فهذا أمل دنقل فى قصيدة (البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) يضمن القصيدة بيتا لـ (الزباء) ملكة تدمر يقول :

"ما للجمال مشيها وئيدا
أجندلا يحملن أم حديدا؟"

يقول (أمل دنقل) مخاطباً زرقاء اليمامة :

تكلمى .. تكلمى
فها أنا على التراب سائل دمى
وهو ظمىء يطلب المزيدا
أسائل الصمت الذى يخنقنى:
(ما للجمال مشيها وئيدا ؟!
أجندلا يحملن أم حديدا ؟!)
فمن ترى يصدقنى؟
أسائل الركع والسجودا
أسائل القيودا

(ما للجمال مشيها وئيدا ؟!

ما للجمال مشيها وئيدا !!)

كان "عمرو" عدو (الزباء) ملكة تدمر قد "أرسل إليها جاسوسا يخبرها بأنه سوف يأتيها مسترضيا ومحملا بالهدايا، فلما بدت قافلة عمرو فى الأفق البعيدة كثيرة الجمال بطيئة الحركة ارتابت (الزباء) فى أمر هذه المصالحة وتساءلت مستنكرة.

"ما للجمال مشيها وئيدا؟

أجندلا يحملن أم حديدا ؟!

فبرر لها الجاسوس تثاقل الجمال بكثرة الهدايا، وارتفاع قيمتها. وحين وصلت القافلة تيقنت (الزباء) من صحة نبوءتها، حيث خرج من داخل الصناديق مجموعة ضخمة من الجنود المسلحين، وعندئذ أجابها عمرو قائلا :

"بل الرجال قبضا قعودا"

فأبت (الزباء) مهانة الهزيمة، وقتلت نفسها بمص السم من خاتمها وهى تقول : "بيدى لا بيد عمرو"[٦٩]

وقد قصد "أمل" من التضمين هنا، ليس مجرد لفت انتباه القارئ، بل التأكيد على استدعاء الموقف التراثى الكامل (موقف الزباء)، وكيف خدعت، وكيف تصرفت عندما علمت أنها لا محالة مهزومة، فأخذت السم من خاتمها.

ويستدعى أمل فى نفس القصيدة، نفس المقطع شخصية "عنترة العبسى" من خلال اشارة إلى موقف أهله منه فى الجزء السابق على ما ذكرناه آنفاً فيقول:

"أيتها النبية المقدسة

لا تسكتى، فقد سكتُّ سنةً فسنةً

لكى أنال فضلة الأمانْ

قيل لى "اخرس"

فخرست وعميت، وائتممت بالخصيان!

ظللت فى عبيد (عبس) أحرس القطعان

أجتز صوفها

أردّ نوقها
أنام فى حظائر النسيان
طعامى الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسةْ
وها أنا فى ساعة الطّعان
ساعة أن تخاذل الكماة والرماة والفرسان
دعيت للميدان!
أنا الذى ما ذقت لحم الضانْ
أنا الذى لا حول لى ولا شانْ
أنا الذى أقصيت عن مجالس الفتيانْ
أدعى إلى الموت، ولم أدع إلى المجالسةْ
تكلمى أيتها النبية المقدسة
تكلمى .. تكلمى"[20]

إنه هنا يقدم صياغة شعرية لموقف (عنترة العبسى) وكلماته فى حواره مع والده – الذى كان ينكره – عندما دعاه إلى الحرب. وبالتالى يقيم حواراً بين الموقف الحاضر – هزيمة يونيو ١٩٦٧، والموقف الغائب. موقف "عنترة العبسى" ليؤكد على رؤيته التى تستشف من خلال هذا كله، فهو لا رأى له، ولا أهمية، ويعيش منسيا على الهامش عندما تكون الحياة هادئة – فيها الأنس والمجالسة – ولكن عند الموت يكون أول المطلوبين فى وقت تخاذل فيه من قيل لهم : الكماة والرماة والفرسان.

ولقد أفاض "أمل دنقل" فى التضمين سواء كان بنص شعرى أو نص من المأثورات الشعبية، أو من خلال إعادة صياغة النص القديم أو الشعبى فنراه فى قصيدة الموت فى الفراش، يضمن القصيدة عبارة (خالد بن الوليد) المعروفة (أموت فى الفراش كما يموت العير) :

"أموت فى الفراش .. مثلما يموت العير
أموت والنفير ..
يدق فى دمشق ..

أموت فى الشارع : فى العطور والأزياءْ

أموت والأعداءْ ..

تدوس وجه الحق

"ما بجسمى موضع إلا وفيه طعنة برمح"

.. إلا وفيه جرح

"فلا نامت عيون الجبناء"[٣١]

وكذلك عبارة "ما بجسمى شبر إلا وفيه ضربة أو طعنة أو رمية" .. "فلا نامت عيون الجبناء".

وكذلك فى قصيدته (من أوراق أبى نواس)[٣٢] يبدأ بعبارة يقولها الأطفال وهو يلعبون (لعبة الحظ) ملك أو كتابة. وغيرها من النصوص التى يتجلى فيها التضمين بكل أشكاله فى الشعر الحر.

واذا كان المتنبى[٣٣] فى مدحه لسيف الدولة فى القصيدة التى مطلعها :

ما لنا كلنا جوٍ يا رسول؟	أنا أهوى وقلبك المتبول

يقـول :

أنت طول الحياة للروم غاز	فمتى الوعد أن يكون القفول
وسوى الروم خلف ظهرك روم	فعلى أى جانبيك تميـل
قعد الناس كلهم عن مساعيك	وقامت بها القنا والنصول

فإن (عبد الوهاب البياتى) يضمن البيت الثانى : (وسوى الروم...) بعد تحويره كالآتى :

"كان الروم أمامى، وسوى الروم ورائى، وأنا كنت أميل

على سيفى منتحرا تحت الثلج وقبل أفول النجم القطبى وراء

الأبراج، فلماذا سيف الدولة ولى الأدبار؟

ويقول فى المقطع الحادى عشر :

"لماذا ترك الشعراء خنادقهم؟ ولماذا سيف الدولة ولّى الأدبار؟ الروم أمامى كانوا، وسوى الروم ورائى"[٣٤].

ويقوم "حميد سعيد"[٢٥] فى قصيدته "صيغة مقترحة للملحمة الفجرية" بالتضمين من النص القرآنى "جنة عرضها السماوات والأرض" وذلك بعد إدخاله فى قالبه الشعرى :

"أيها الناس
من مات مات .. ومن لم يمت فليكن معنا
اننا راحلون إلى جنة عرضها الوطن العربىّ
فمن لم يمت فليكن معنا
اننا راحلون الى وطن الحور .. والعسل .. واللبن
الظل .."

ويعد ديوان "محمد عفيفى مطر"[٣٦] أنت واحدها وهى أجزاؤك انتثرت" - قصيدة اشكاليات علاقة - نموذجا فريداً للتناص مع القرآن، بتضمين مفردات قرآنية أو تراكيب، أو الاستجابة للنص القرآنى، أو استدعائه لأكثر من آية، مثل قوله :

سلام هى حتى مطلع الفجر .. سلام
مضمنا نصه النص القرآنى : "سلام هى حتى مطلع الفجر"

أو فى " إمرأة إشكاليات علاقة" إذ يقول :

"وكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد"

مع النص القرآنى :

"فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد"

أو فى :

فاصدع بحلمك
هذى عشيرتك الأقربون دم يكتب السعف الحى
والأغصن المثمرات
دم تتناسل فيه النبوات والشهداء
الكتابات والصرخة الفاتحة

"فالتمهيد التعبيرى يستدعى أيتين كريمتين ترشحان لعملية الإحالة فى دال (الفاتحة)، هى قوله تعالى : "فاصدع بما تؤمروا عرض عن المشركين". وقوله: "واندر عشيرتك الأقربين". كما تضاف إلى ذلك بعض الدوال التى تنتمى إلى حقل (الدين) بوجه عام مثل : (النبوات)، و(الشهداء)[٣٧].

كذلك نجد "كمال عمار" يشير فى قصيدته "الوجه الذى غاب" إلى يونس، بعد صياغته صياغة شعرية :

"الريشة ما عادت تدمى صدر الكون
والأسود صار أمير اللون
الضوء يموت
مَد يديه يستجدى العون
لكن من أين؟
يونس لن يخرج من بطن الحوت!"[٣٨]

ويضمن "كمال عمار"[٣٩] من شعر "المتنبى" من قصيدته التى قالها بعد أن أصابته الحمى، والتى مطلعها :

"ملُومكما يجلّ عن الملام
ووقع فعاله فوق الكلام"

إذْ يضمن منها الأبيات :

"وإن أمرض فما مرَض اصطبارى
وإن أحمم فماحم اعتزامى"

....

"تعود أن يغبر فى السرايا
ويدخل من قتام فى قتام"

....

"وإن أسلم فما أبقى ولكن
سلمت من الحمام إلى الحمام"

....

"جرحت مجرحا لم يبق فيه
مكان للسيوف ولا السهام "
وذلك فى قصيدته كابوس "أبو الطيب" :
"يونيو جاء
مختال القامة مزهو الريش
لم ينفضه أحد عنه
لم يتغير شيء منى أو منه
حمدا لله فمازلت أعيش
"وإن أمرض فما مرض اصطبارى"
"وإن أحمم فما حم اعتزامى"
يونيو جاء
باركه الشيطان وقبّله فى الخدّين
لما أبصر فى شفتيه الساخرتين بقايا أشلاءْ
قلبى .. عقلى والأمعاء
لم يترك لى غير العينين
لأراه أمامى يضحك منى حين يشاء
"تعّود أن يغيّر فى السرايا
ويدخل من قتام فى قتام"
قالوا عن رجل ضاق بحال الدنيا فتمنى الموت
وأتاه .. فاتّسعت عيناه
ورجاه فى صوت مذبوح النبرات
أن يمهله بعض الوقتْ
صَبر الموتُ قليلاً
ثم التفت إليه فأبصره ماتْ
"وإن أسلم فما أبقى ولكن
سلمت من الحمام إلى الحمام"

من قبلك يا يونيو أموات
لايخدعك النور الشاحب فى الطرقات
لا يخدعك الطبل الأجوف فى الكلمات
عن حطّين ..
عن نار تحرق أعداء الله وأعداء الدين
عن كل دعاء صحنا فى آخره آمينْ
"جرحت مجرّحاً لم يبق فيه
مكان للقسىّ وللسهام"
يونيو جاء
فليقبل لا يخجل
لا تثريب غليه ولا لومْ
لكنى أسأل
لمن الملك اليوم؟
– للتعساء
ماذا تحمل من أنباء؟
– قيّدنى فى الصيف وأوقعنى الدّاء
"وما فى طبّه أنى جواد
أضرّ بجسمه طول الجمام"

وقد انتشر التضمين فى الشعر الحر بشكل واسع فنجده فى ديوان "نجيب سرور" (لزوم ما يلزم) يضمن للمعرى، وبايرون، ودانتى ولشكسبير .. الخ كذلك عند محمود درويش، وأدونيس، وأحمد دحبور وغيرهم.

ولقد تباينت قدرات الشعراء فى استخدام التضمين، سواء لصنع صدمة فى الإيقاع، أو مفارقة فى المعنى، وتوليد صراع بين النص الغائب والنص الحاضر بما له من شحنة انفعالية، أو خلق جو نفسى متوتر من خلال الصراع بين النصين.

ولقد أثرى استعمال التضمين الإيقاع الشعرى بما قدمه له من شحنة انفعالية، وتوتر ناجمة عن شكل العلاقة – التى تتم – بين النصين.

التكرار فى الشعر

"يعد التكرار Repetition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده – فى صوره البسيطة والمركبة – على العلاقات التركيبية Syntagmitic Relations بين الكلمات والجمل. وهو يعد وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية"(٨٠).

والمراد بالتكرار هو إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها فى موضع آخر أو مواضع متعددة. وقد استخدمه العرب قديماً، وكان "ابن قتيبة" من أوائل من تعرضوا له حين تناول أسباب التكرار فى بعض صور القرآن. وكذلك "أبو هلال العسكرى"، و"ابن رشيق" والذى قصر كلامه على تكرار الكلمة المفردة، بل على نوع منها فقط وهو الاسم، علما كان أم غير علم؛ أما تكرار الجملة، أو العبارة التى تتألف من اكثر من جملة فلا مكان لها عنده(٨١).

ومع أن التكرار كان معروفاً فى الشعر العربى منذ أيام الجاهلية، إلا أننا سوف نركز اهتمامنا فى دراستنا لأساليب التكرار على الشعر الحر، خاصة أن التكرار – هنا – قد أخذ منحى جديداً، وصار يمثل ظاهرة فى القصيدة الحرة.

والتكرار بوسعه أن يثرى "المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه فى موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التى يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوى والموهبة والأصالة"(٨٢).

وعلى الرغم من وجود التكرار فى الشعر العربى – منذ الجاهلية – سواء فى صورة تكرار للألفاظ أو للمعانى، أو للألفاظ والمعانى معا – إلا أن التأثير الأكبر على الشعر الحر، لم يكن – من وجهة نظرنا – مصدره التراث، بل كان مصدره

الأساسى من شعر (ت.س. اليوت) والذى كان عظيم الأثر لا على أساليب التكرار فحسب، بل وعلى مجمل التعبير الفنى للقصيدة الحرة.

ت.س. اليوت، والأنماط المتعددة للتكرار

فى المقطع الأول من قصيدته الرجال الجوف The Hollow Men يقول اليوت :

" نحن الرجال الجوف
نحن الرجال المحشوّون
نميل معا ..
وا أسفاه، لقد حشيت رؤوسنا بالهشيم
أصواتنا جافة، عندما
نتهامس معا،
خافتة لا مغزى لها
كالريح فى الحشائش الجافة
أو كإيقاع أقدام الفئران على الزجاج المهشم
فى قبونا الكئيب
شكل بلا هيكل، ظل بلا لون
قوة مشلولة، إشارة بلا حركة
أولئك الذين عبروا
بعيون شاخصة، إلى مملكة الموت الأخرى
اذكرونا – إذا ما ذكر تمونا –
ليس كنفوس هائمة
بل كرجال جوف
رجال محشوّين"(٨٣).

نلاحظ هنا تكرار السطرين الأول والثانى فى خاتمة المقطع مع بعض التحوير لجعلهما ينسجمان مع كونها نهاية للمقطع.

(نحن الرجال الجوف

نحن الرجال المحشوون)

وفى نهاية المقطع : (كرجال جوف

رجال محشوّين)

كما يكرر فى نفس القصيدة فى المقطع الرابع الأسطر الآتية :

" لا توجد العيون هنا

العيون لا توجد هنا

فى وادى النجوم الذابلة

فى هذا الوادى الأجوف"

The eyes are not here

There are no eyes here

In this valley of dying stars

In this hollow valley.

مع ملاحظة بعض التغيير فى الصياغة. ويعدّ هذا التكرار بمثابة التأكيد على المعنى. ففى السطرين الأول والثانى نجد أن السطر الثانى يؤكد على معنى السطر الأول، وهو بنفس الكلمات تقريبا. دون تغيير، وإنما حدث تغيير فى مواضع الألفاظ فحسب. أما السطرين الثالث والرابع، فيوجد تغيير فى بعض الألفاظ إضافة إلى التغيير فى الصياغة، وإضافة صفة الأجوف (hollow) إلى الوادى، وذلك لإثراء المعنى بالإضافة إلى تأكيد المعنى السابق المستقى من (فى وادى النجوم الذابلة).

كما يكرر فى هذه القصيدة – فى المقطع الخامس – أكثر من سطر، مستخدما أساليب عدة للتكرار. فيقول :

"ها نحن ندور حول شجرة الصبار

شجرة الصبار .. شجرة الصبار

ها نحن ندور حول شجرة الصبار

فى الخامسة صباحا"

ويمكننا ملاحظة التكرار أيضا فى القسم التالى، والذى كان له تأثير كبير على الشعراء العرب :

بين الفكرة،
والواقعة
بين الحركة
والفعل

- **يسقط الظل**
- **لأن الملك لك**

بين التصور
والخلق
بين الانفعال
والاستجابة

- **يسقط الظل**
- **طويلة هى الحياة**

بين الرغبة
والنشوة
بين الإمكان
والوجود
بين الماهية
والتجلى

- **يسقط الظل**
- **لأن الملك لك**

لأن لك
الحياة تكون
لأن لك الـ

- **على هذا النحو ينتهى العالم**

- على هذا النحو ينتهى العالم
- على هذا النحو ينتهى العالم

لا بضجة، بل بنحيب خافت

ويلاحظ هنا توظيف التكرار إيقاعيا، إذ نجد أن (يسقط الظل) (ولأن الملك لك) يكونان بمثابة قرار أو خاتمة لمعنى محدّد يريد (اليوت) أن يجعلنا نتوقف عنده، وينبهنا إلى أن إضافة جديدة سوف تأتى بعد هذا القرار. هذا بالإضافة إلى توالى حروف العطف، مع (بين) التى تفصل دائما بين مختلفين (الإمكان، والوجود، والماهية، والتجلّى، والحركة والفعل، والتصور والخلق (الإبداع)، الانفعال والاستجابة).

كما نلا حظ تكرار (على هذا النحو ينتهى العالم) ثلاث مرات، للتأكيد والجزم بنهاية العالم – دون ضجة بل بنحيب خافت.

كما يلاحظ أن اليوت قام بعملية البتر فى :

لأن لك

الحياة تكون

لأن لك الـ

For thine is

Life is

Your thine is the

وهو صوت أشبه بترجيع الصدى، وهو ما سوف نجده عند (يوسف الخال)، والسياب، وغيرهما فى الشعر العربى.

أما فى (أغنية حب. ج. ألفريد بروفروك)[٨٤] فإن التكرار أيضا يتردد كثيرا فى القصيدة إذ يكرر عددا من الأسطر بين الحين والحين والتى تكون بمثابة (لازمة) يبدأ بها أو ينتهى عندها معنى محدد، أو تكون تعبيراً عن الملل والضيق والضجر.

"الضباب الأصفر الذى يحكّ ظهره على زجاج النوافذ

الدخان الأصفر الذى يحكّ أنفه على زجاج النوافذ"

The yellow fog that rubs its back up on the window-panes.
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes.

كما يكرر أيضا (سوف يتسع الوقت) مرتين، ويعيد الإشارة إلى الدخان الأصفر. كما يكرر أيضا :

هل أجسر على هذا الفعل؟!

فى مواضع متعددة.

أو عندما يقول : "لكن مع أنى بكيت، وصمت، بكيت وصليت"

وكذلك تكراره فى السطرين :

"لا ليس هذا ما كنت أعنيه
لا لم أعن هذا أبدا"

أو فى :

"إني أكبر .. أهرم .. أكبر وأهرم"

ويعد أسلوب التكرار من الأساليب الأثيرة لدى "اليوت"، وهذا يتضح – بالإضافة إلى ما سبق – من قصيدته الذائعة الصيت : الأرض الخراب The Waste land [85] هذه القصيدة التى كان لها الأثر البالغ فى الشعر العربى، سواء فى استخدام أسلوب التكرار، أو فى غيره من التقنيات الفنية للقصيدة – كالتضمين، واستعمال الأسطورة، والبناء الدرامى والإيقاعي – وان تباينت قدرات الشعراء بين التقليد، والقدرة على النفاذ إلى صلب التقنية المبتدعة من قبل "اليوت".

يقول "اليوت" فى قصيدة الأرض الخراب – مشيراً على لسان (تايرزياس) – إلى جبل المطهر فى كوميديا (دانتى)، إذ لاحظ "دانتى" أن (فرجيل) ليس له ظل على الصخرة، بينما ظله لا يفارقه، وهذا تعبير عن مفارقة الروح للجسد، إذ أصبح (فرجيل) روحا خالصة، وتخلص من علائق الجسد، وعجلة الميلاد – على حد تعبير الفيثاغوريين فى تعاليمهم[86].

"هنالك تجد ظلا تحت هذه الصخرة الحمراء

(هلم بنا تحت ظل الصخرة الحمراء)"

There is shadow under this red rock

(Come in under the shadow of this red rock)

وفى القسم الثانى من القصيدة (لعبة الشطرنج The game of chess) حيث يسمع صوت النادل يكرّر بين الحين والحين قائلا : أرجوا أن تسرعوا فقد حان الوقت "Harry up Please It's time"

قاطعا الثرثرة الطويلة المملة، مذكّرا بأن الوقت قـد حـان، ولكـن دون أن يعبأ به أحد، فيكرر ويكرر، فيضطر إلى تكرار العبارة مرتين متتاليتين، وهذا يرمز إلى إهدار الإنسان لوقته فى اللّغو الفارغ، والحياة المملّة، والثرثرة هروبا من وطأة الواقع فى العالم المعاصر بكل ما جلبه للإنسان – فى رأى "اليوت" – من تفسخ، وتدهور، وانهيار وهزيمة على المستويين النفسى والأخلاقى.

ثم يختم هذا المقطع بتكرار أيضا :

"طـاب مساؤك يا بيل، طـاب مسـاؤك يالو، طـاب مسـاؤك يا مـاى، طـاب مساؤكم جميعا

تا، تا. انعمن مساء، أنعمن مساء

أنعمن مساء سيداتى، طاب مساؤكن سيداتى الجميلات، طاب مسـاؤكن، طاب مساؤكن"

Goodnight Bill, goodnight Lou, goodnight May, goodnight. Ta ta. Goodnight. Goodnight.

Goodnight, ladies, goodnight, sweet ladies, goodnight, goodnight".

حيث تشير الأبيات الأخيرة إلى كلمات (أوفيليا)[٨٧] بعد أن أصابها الجنون لعدم اكتراث (هاملت) بحبها. وهذا التضمين إحالة إلى موقف (أوفيليا) وفى نفس الوقت يؤكد التكرار على انتهاء الوقت بترديد عبارات الوداع.

وفى المقطع الثالث من القصيدة – عظة النار The fire sermon يقول اليوت :

أيها التايمز العذب، امْض الهوينى ريثما أختم أغنيتى

أيها التايمز العذب، امض الهوينى، لأننى لن أجهر بصوتى، ولن أطيل حديثى.

Sweet Thames, run softly till I end my song

Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long.

هذان البيتان تكرار لبيت سابق هو البيت الرابع فى هذا المقطع :

"أيها التايمز العذب، امض الهوينى ريثما أختم أغنيتى"

وقد غير "اليوت" فى بعض كلمات البيت الثانى، محددا نوع الصوت الذى سوف يردّد به أغنيته، بأنه لن يكون جهوراً، وبأن الأغنية لن تطول، فليتمهل النهر.

كما يكرر بعض الكلمات الصوتية فى أكثر من مكان فى هذا المقطع مثل :

"تويت .. تويت .. تويت

جوج .. جوج .. جوج "جوج .. جوج .. جوج"

"Twit Twit Twit

Jug Jug Jug Jug Jug Jug"

وكذلك:

"ويلا لا لى

والا لا لى لا "

Weialala Leia

Wallale Leialale"

ثم يختم هذا القسم من القصيدة، بتكرار، يعد دعما للخاتمة :

إلى قرطاجة أتيت

احترق احترق احترق، احترق

يا إلهي الق بى بعيدا
يا إلهي انتزعني
أحترق

To Carthage then I came
Burning Burning Burning Burning
O Lord thou pluckest me out
O Lord thou pluckest
Burning

حيث تنتهى العظة بالإشارة إلى "القديس أوغسطين" فى اعترافاته، والإشارة إلى رحلته إلى قرطاجة. ويبدو التكرار هنا كخاتمة للمقطع (العظة) تأكيداً على الموقف فى (Burning) (أحترق) وفى تضرعه إلى الله يتضح التكرار فى النص (الإنجليزي) حيث يتم تكرار السطر كاملا ما عدا (Me out) مما يشكل إثراء للإيقاع وللموقف الانفعالي.

وفى ما قاله الرعد What the thurder said[88] الجزء الخامس - تتردد كلمة (الماء) فى أكثر من موقع، مرتبطة بالصخر والرمل

"هنا .. حيث الصخور بلا ماء
الصخر دون الماء والدرب الرمليّ
الدرب الملتوى فى صعوده للجبل
جبال الصخر بدون ماء
لو وجد الماء، لتوقفنا .. ونهلنا
بين الصخور لا أحد يستطيع التوقف أو التفكير
العرق جاف، والأقدام تغوص فى الرمال
لو كان الماء بين الصخور
فم الجبل الميت بأسنانه النخرة التى لا يمكنها البصْق
هنا .. حيث لا يستطيع أحد أن يقف أو يسترخى أو يجلس
فقد فارق الصمت الجبال

وصار مكانه الرعد العقيم بلا مطر
والعزلة فارقت الجبال أيضا
ولكن الوجوه المتجهمة الحمراء متهمكة وساخرة
بأبواب الأكواخ الطينية المتشققة
لو كان هناك الماء
بلا صخر
لو كان هناك الصخر
ومعه الماء
والماء
والنبع
والغدير بين الصخور
لو كان هناك خرير الماء فحسب
لا زيز الحصاد
والحشائش الذابلة
بل خرير المياه المنسابة بين الصخر
حيث يغرّد السمّان المتنسّك على أشجار الصنوبر
دريب دروب دريب دروب دروب دروب
ولكن دون أثر للماء."

وبتكرار بعض الكلمات والعبارات مثل (لو وجد الماء، لو كان الماء بين الصخور.. لو كان هناك الماء.. ولا صخر، لو كان هناك الصخر ومعه الماء والنبع والغدير بين الصخور .. خرير الماء.. خرير المياه المنسابة بين الصخور .. ولكن دون أثر للماء .. بين الصخور لا يستطيع أحد التوقف أو التفكير.. الجبل الميت بأسنانه النخرة... الخ).

وذلك ليؤكد - باستخدام التكرار - على الجفاف الذى أصاب روح سكان الأرض الخراب The Waste Land، والشيخوخة التى تمكنت من أنفسهم، فدبّ الخور والعجز فى أعماقهم.

لقد كان تأثير "اليوت كبيرا" على الشعر العربي، فيما يتعلق بموضوع التكرار، وقد تفاوت التأثير - كما أسلفنا - بين الاستفادة من التقنية الفنية والأسلوب، وبين النقل الحرفي لما كان يردده "اليوت" في قصائده.

* التكرار في القصيدة الحرة

يمكننا أن نرصد عدة أنماط من التكرار، ولعل أبسط أنواع التكرار هو تكرار كلمة واحدة خلال القصيدة أو جزء منها مثل :

"وجه حبيبي خيمة نورْ
شعر حبيبي حقل حنطةْ
خدّا حبيبي فلقتا رمانْ
جيد حبيبي مقلع من الرخامْ
نهدا حبيبي طائران توأمان أزغبانْ
حضْن حبيبي واحة من الكروم والعطورْ
الكنز والجنة والسلام والأمانْ
قرب حبيبي"(٨٩) .

وأيضا في :

"سيدتي، إليك قلبي، واغفرلي ..
أبيض كاللؤلؤ
وطيب كاللؤلؤ
ولامع كاللؤلؤ"(٩٠).

إذ يكرر الشاعر كلمة (حبيبي) التي تعد بمثابة المركز الذي يدور حوله الشعر في الجزء الأول من القصيدة، كما يكرر كلمة (اللؤلؤ) في المقطع الأخير منها.

أو في قصيدة (شنق زهران) لنفس الشاعر، إذ يكرر كلمة (قريتي) ثلاث مرات في بداية الأسطر، ويقصد بذلك التأكيد على المعنى.

" قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتي من يومها تأوي إلي الركن الصديع

قريتى من يومها تخشى الحياة"[91]

أو كما جاء فى قصيدة "أمل دنقل" (ضد من) – من (أوراق الغرفة ٨)

"فى غرف العمليات
كان نقاب الأطباء أبيضْ
لون المعاطف أبيض
تاج الحكيمات أبيضْ، أردية الراهبات
الملاءات
لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،
قرصا المنوّم أنبوبة المصل،
كوب اللبنْ
كل هذا يشيع بقلبى الوهنْ
كل هذا البياض يذكرنى بالكفن
فلماذا إذا مت ..
يأتى المعزّون متّشحين ..
بشارات لون الحداد ؟
هل لأن السواد
هو لون النجاة من الموت
لون التميمة ضدّ الزمن"[92]

إن هذا اللون الأبيض الذى يحاصر الشاعر وهو على فراش المرض، فى ارتباطه بذهنه بلون الكفن، يقدم شحنة انفعالية عالية فى مواجهة اللـون الأبيض – على غير المألوف – مستخدما التكرار لكلمة (أبيض) من خلال تجلّيات اللـون فى حالاته المتعددة التى تحاصر الشاعر وتجعله يعبر من خلال – هذا التكرار – عن حالته الانفعالية والنفسية تعبيراً دقيقا.

وإذا كان "ت.س. اليوت" قد كرر فى قصيدة (الرجال الجوف) تعبيره – (الملك لك) أكثر من مرة ليجعله بمثابة قرار لمجموعة من الأبيات، فإننا نجد هذا التكرار – تكرار العبارة – هذا قد تردد عند أكثر من شاعر.

وهذا (صلاح عبد الصبور) يجعل (الملك لك)[93] عنوانا لإحدى قصائده فى (الناس فى بلادى) – فيقول فى المقطع قبل الأخير:

"أواحدتى، المساء السعيدْ
وطيفك يبهجنى بالحياهْ
فأحبو إلى ذكريات الشبابْ
عرفت به فورة الأقوياءْ
بقلبى، فأضحت حياتى لهيبْ
وقالت لىَ الأرض "الملك لكْ!!"
تموت الظلال ويحيا الوهجْ
الملك لكْ
الملك لكْ
الملك لكْ
فيا صيحة لم يقلها نبى
ولا ساحر همجى الصّخَبْ
ولكنها فى مسارى الدماءْ
ومن نبضة الأذرع القادرهْ
أواحدتى وعرفت القلمْ
كتبت به أحرفا شاعرة
ليعرف اخوتى الأصفياءْ
نشيد البناء
الملك لكْ .. "

ثم يختم القصيدة فى نهاية المقطع الأخير كالآتى :

"وأفرح يا فتنتى بالحياة
وبالأرض، بالملك، الملك لك"

ولقد استهوت عبارة (الملك لك) هذه الكثير من الشعراء، فنجد "فاروق شوشة" فى قصيدته (مضحك الملك).[94] رغم انه يستقى قصيدته من قصيدة

اليوت (أغنية ج. الفريد بروفروك) خاصة من الموقف الذى يقول فيه على لسان بروفروك :

"كلا لست الأمير هاملت، ولم أخلق لأكون أميرا

....

....

وفى أغلب الأحيان أكون مضحك الأمير"

إلا أنه يبدأ قصيدته بـ :

"الملك لك

الملك لك

فكل ما تقوله صوابْ

وحكمة (لم يحوها كتاب)

وينحنى المسامر الأنيس

وبهجة الندّ والجليس

والحافظ الأسرار و الأخبار والحكايا

يخرجها من كّمه النفيس:

"يا سيدى

ما اجملك ؟

ما أعد لك !

لولاكَ مادار الفلكْ

ولا نتهى التاريخ من بلادنا بلا جدال

ألست أشجع الرجال !

والطاهر النقى فى "مهابة الملك"

....

وعندما يعجز المسامر عن الإتيان بالكلام يعود بعد ذلك، ليقول :

"يا سيدى

الملك لك"

وذلك فى الثلث الأول من القصيدة تقريبا محاولا أن يجعل من العبارة – الملك لك – بمثابة لازمة يمكن الوقوف عندها، أو البدء بها.

وهو فى هذه القصيدة التى تشير بقوة إلى قصيدتين لـ (ت . س . اليوت) – "الرجال الجوف"، وأغنية "الفريد ج بروفروك" يصور المنافق الذى يطلق الصفات على الملك (الحاكم) ويقول فيه شعراً، ليس فيه منه شئ.. ثم عندما يعجز عن الاستمرار – يطلق عبارة "الملك لك".

والتكرار (للملك لك) .. هذه العبارة التى تأتى بعد حديث منساب ثم تسقط محدثته رنينا، توحى بفراغ هائل تسقط فيه كلمات وعبارات هذا الجليس المنافق .. بهذا يكون تكرارها ذا وظيفة انفعالية معبرة.

ومن نفس النمط تأتى قصيدة (نصار عبد الله) (الناس والقوارير) والتى يكرر فيها (الماء هو الماء)[٩٥] عدة مرات كتأكيد على المغزى الذى يعنيه من القصيدة، ويكون بداية لتنويع جديد على المعنى :

"الماء هو الماء
مهما أخفته مئات الأسماء
سيظل هو الماء
قد يصبح كرة فى الآنية الكروية
أو هرما فى الآنية الهرمية
أو قد يصبح قمراً أو نجما
لا تتوهم حينئذ أن النجم تغير حجما
أو أن زجاج القارورة فى الأرض سماء
فالماء هو الماء".

ثم يعود إلى التكرار بعد ذلك وفق نظام إيقاعي منتظم يتضافر مع التنويع فى الصور أو مع المفارقات اللفظية، ليؤكد على المعنى.

"ويقدم (يوسف الخال) صورة حية لتلاشى صدى الصوت فى غابة مخيفة باستخدام أسلوب التكرار إذ يكرر عبارة لا باب مرتين يعقبهما ذكرها منقوصة فى المرة الثالثة"[٩٦].

"الغابة يملؤها الرعب
حين يجوع بها ذئب
وأنا المفتاح ولا باب
لا باب
لا .. با"

ولعل هذا يعد تقليدا لاليوت عندما قال فى (الرجال الجوف)

"لأن لك
الحياة تكون
لأن لك، الـ"

كما أشرنا إلى ذلك من قبل

ويمكن رصد العديد من حالات التكرار التى استخدمها "أمل دنقل"، و"أدونيس"، و"صلاح عبد الصبور"، و"يوسف الخال"، وغيرهم. من هذا النوع.

يقول "صلاح عبد الصبور" فى قصيدة (إلى جندى غاصبْ)

"سأقتلك
من قبل أن تقتلنى سأقتلك
من قبل أن تغوص فى دمى
أغوص فى دمك
وليس بيننا سوى السلاح
وليحكم السلاح بيننا
....
أقسمت بالأهرام والإسلام والسلام
سأقتلك
بكل ما شقيت من مرارة الأيام
أغوص فى دمك
....
أقسمت ، وجهك الجديب سوف يصبح الثمن

من أجله سأقتلك
لأجل ثأره أغوص فى دمك
....
تريد .. بئس ما تريد
لكننى سأقتلك
من قبل أن تقتلنى أغوص فى دمك"[٩٧]

فى هذه القصيدة - والتى اخترنا بعض نماذج التكرار فيها نجده يكرر (سأقتلك)، و (أغوص فى دمك) بنظام محدد يعبّر عن كراهيته للجندى الغاصب الذى يواجهه فى المعركة وقد أدّى التكرار هنا الدور المنوط به، وذلك بالتركيز على المعنى الذى أراده الشاعر.

وننتقل الآن إلى التكرار القائم على المقطع الكامل. "وهو تكرار يخضع لشروط البيت نفسها، أعنى إيقاف المعنى لبدء معنى جديد" كما ترى "نازك الملائكة" والتى تضرب مثلا بقصيدة (الصباح الجديد) لأبى القاسم الشابى وقد كرر المقطع التالى أكثر من مرة.

اسكتى يا رياح   واسكنى يا شجون
مات عهد النواح   وزمان الجنون
وأطلّ الصباح   من وراء القرون

وترى أنه مع أن هذا التكرار لم يضرّ بالقصيدة، إلا أنه لم يفدها كثيراً، وترى لو كان الشاعر قد حذفه، فالقصيدة من دونه أفضل وترى أن هذا النوع من التكرار يحتاج إلى وعى كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتدّ إلى مقطع كامل[٩٨].

وقد حدث هذا النوع من التكرار كثيراً، واستخدمه الشعراء المعاصرون من مدرسة الشعر الحر ومثال ذلك ما جاء فى قصيدة (كمال عمار) "فى انتظار الرقم ٦" - ضمن ديوانه - أنهار الملح[٩٩]:

"أعرف عشاقها
ضربوا لى موعدا

وحدثونى واحدا واحدا".

ثم يعدد عشاقها واحداً واحداً بين أبيض الشعر، والمغـامر، والخـادم، والذى مات فجأة دون انتظار .. وبعد ذلك ينهى القصيدة بنفس المقطع بعد إضافة سطرين عليه :

" أعرف عشاقها

ضربوا لى موعدا

وحدثونى واحدا واحدا

حتى أنا .. حدثت نفسى

ولم يجب إلا الصدى"!

وهذا النوع من التكرار يقوم بدور الخاتمة والإقفال للقصيدة.

يقول "أمل دنقل" فى "أغنية الكعكة الحجرية"[١٠٠].

" أيها الواقفون على حافة المذبحةْ

أشهروا الأسلحةْ!

سقط الموت وانفرط القلبُ كالمسبحةْ

والدم انساب فوق الوشاح!

المنازل أضرحةْ

والزنازن أضرحةْ

والمدى أضرحه

فارفعوا الاسلحةْ

واتبعونى

أنا ندم الغد والبارحةْ

رايتى عظمتان وجمجمةْ

ةشعارى : الصباح"!

ثم يأتى فى ختام القصيدة بتكرار المقطع:

"المنازل أضرحةْ،

والزنازن أضرحةْ ،

والمدى أضرحةْ ،

فارفعوا الأسلحةْ !

ارفعوا

الأسلحةْ !

وذلك لتقوم هذه الأبيات بدور التأكيد، وفى نفس الوقت كخاتمة للقصيدة.

وإذا كان التكرار فى أبسط أنواعه هو "إلحاح على جهة هامة فى العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة فى العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا ذو دلالة نفسية"[101] وانفعالية، ويمكن أن نجد مثالا على ذلك قول "أمل دنقل" فى (الجنوبى)[102].

" رفسة من فرس

"تركت فى جبيني شجا وعلمت القلب أن يحترس

أتذكرْ

سال دمى

أتذكرْ

مات أبى نازفاً

أتذكرْ

هذا الطريق إلى قبره

أتذكر أختى الصغيرة ذات الربيعين

لا أتذكر حتى الطريق إلى قبرها المنطمسْ"

أو كان الصبى الصغير أنا ؟

أم تُرى كان غيرى ؟

والقاعدة الثانية التى "نستخلصها هى أن التكرار يخضع للقوانين الخفية التى تتحكم فى العبارة، وأحدها قانون التوازن. إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقلٍ وأطرافا، وهى تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التى لابد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها"[103].

ويقدم (صلاح عبد الصبور) فى قصيدته (الإبحار فى الذاكرة)[١٠٤] ضمن ديوانه الذى يحمل نفس الاسم تكراراً يمثل نوع الصدى:

"قدم قربانك للبحر الغضبان

قدم قربانك للبحر الغضبان

قدم قربان ... "

فيكون متسقا مع ما يقصده الشاعر من أنه (صوت يتردد جياش الأصداء) ثم يقدم كخاتمة للقصيدة :

(لا تبحر فى ذاكرتك قط

لا تبحر فى ذاكرتك قط)

لتكون بمثابة النهاية والخاتمة والرد على مطلع القصيدة الذى يتأهب فيه للرحلة.

"أتأهب للميعاد – الرحلة – فى آخر كل مساء"

"ومن الوظائف الفنية التى استخدم لها التكرار فى الشعر الحر اتخاذه أداة لتصوير حالة نفسية دقيقة، أو مجرى للشعور من إنسان مأزوم.

وشرط هذا التكرار أن يجئ فى سياق شعورى كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدّى إلى رفع مستوى الشعور فى القصيدة إلى درجة غير عادية. وهذا يغنى الشاعر عن الإفصاح المباشر وإخبار القارئ عن مدى كثافة الذروة العاطفية"[١٠٥].

يقول السياب فى قصيدة (نهاية) – ضمن ديوانه (أساطير) :

"(سأهواك حتى) نداء بعيد

تلاشت على قهقهات الزمان

بقاياه .. فى ظلمة .. فى مكان

وظل الصدى فى خيالى بعيدْ

(سأهواك حتى .. سـ ..) يا للصدى

أصيخى إلى الساعة النائيةْ

(سأهواك حتى ..) بقايا رنين

تحدّين دقاتها العاتية

تحدّين حتى الغدا

(سأهواك ..) ما أكذب العاشقين

(سأهوا ..) نعم تصدقين"

"إن البتر هنا بليغ، ففى مثل هذه الحالات التى نجابهها كلنا أحيانا سواء فى حالة حمى عالية تشتت التفكير المنتظم، أو فى حالة صدمة عنيفة .. فى مثل هذه الحالات تتردد فى أذهاننا عبارة مهمة تنبعث من أعماق اللاشعور وتطاردنا مهما حاولنا نسيانها والتهرب من صداها. وكثيرا ما تفقد العبارة المتكررة معناها وتصير فى الذهن المضطرب مجموعة أصوات تتردد أوتوماتيكيا دون أن تقترن بمدلول، ومن ثم فهى تتعرض لأن (تُبتر) فى أى جزء منها، فجأة حين ينشغل العقل الواعى بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجى على الشخص المصدوم ليوقظه من ذهوله لحظات[١٠٦].

ولقد استطاع "السياب" أن ينقل ما يعتمل بداخله من خلال تكراره فى قصيدته السابقة (سأهواك حتى) مستعملا البتر فى بعض المواقع للتأكيد على ما يعتمل فى ذهنه، والصراع الداخلى الذى يعتريه من جراء هذه التجربة.

ومن الجدير بالذكر أن "التكرار فى ذاته، ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله"[١٠٧]. بل إن التكرار يمكن أن يكون ضاراً بالقصيدة لو لم يستخدمه الشاعر فى مكانه الطبيعى منها. كما أنه ليس مجرد ملء فراغ – بمعنى إكمال التفعيلات – أو إنهاء لقصيدة أفلتت نهايتها من الشاعر. انه بالأحرى أسلوب، لا يكون مفيداً إلا إذا استخدمه الشاعر المتمرس، ووضعه فى موضعه الصحيح من القصيدة.

التدوير فى القصيدة

عندما انفجرت الثورة فى مواجهة (عمود الشعر) لم تكن المسألة مجرد انتقال من وحدة البحر إلى التفعيلة، التى تمنح الشاعر قدرا أكبر من الحرية، وتتيح له فرصة أعظم فى التعبير عن الانفعالات والمشاعر، والتأمل الباطنى للذات، بل تجاوزت الثورة ذلك، واستفاد الشعراء من تقنيات قديمة طوروها وأخرجوها من طي النسيان إلى صدارة العمل الشعرى، كما أبدعوا تقنيات جديدة تتيح لهم فرصا أكبر للتعبير، وتوسع من مجال وأفق القصيدة.

ويعد التدوير أحد التقنيات القديمة، والتى كانت مستخدمة، فى الشعر العربى، ولكن مع القصيدة الجديدة، انفتح المجال واسعا أمام استخدامات جديدة له، وأصبح أداة فعالة فى جماليات القصيدة.

"والبيت المدور، فى تعريف العروضيين، هو ذلك الذى اشترك شطراه فى كلمة واحدة بأن يكون بعضها فى الشطر الأول، وبعضها فى الشطر الثانى. ومعنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من الكلمة. نموذج ذلك قول المتنبى :

أنا فى أمة تداركها الل

ـهُ غريب كصالح فى ثمودِ

فقد وقع جزء من كلمة الله فى الشطر الأول ووقع الجزء الأخر فى الشطر الثانى "[١٠٨].

ويلاحظ هنا أن (التدوير) فى البيت السابق للمتنبى كان ضرورة عروضية ولكن التدوير – كما ترى "نازك الملائكة" – "له فائدة شعرية، وليس مجرد

اضطرار يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته"[109].

يقول على محمود طه :

إذا طاف بالشرفـ	ـة ضوء القمر المضْنى
ورفّ عليك مثل الحلـ	ـم أو اشراقة المعنى
وأنت على فارش الطهـ	ـر كالزنبقة الوسنى

فى هذه الأبيات نلاحظ غنائية عذبة، وانسياباً للألحان.

وإذا كـان التدوير فى رأى العروضيين جائزاً دون أن يحددوا مواضـع امتناعه بناءً على عدم استساغته للذوق السليم، فانهم بذلك يكونون قد تركوا للشاعر الحرية فى استعماله معتمداً على رهافة حسهّ وذوقه السليم.

وترى "نـازك"[110] أن التدوير يسوغ فى كل شطر تنتهى عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) فى المتقارب، كما يسوغ فى بحر الخفيف الذى ينتهى بـ (فاعلاتن)، ولكنه يصبح ثقيلا فى البحور التى تنتهى بوتد مثـل (فـاعلن) و(مستفعلن) و(متفاعل). وبسبب هذا العسر يقلّ وقوع الشعراء فى التدوير فى البحر (البسيط) أو (الطويل) أو (الرجز) أو (السريع) أو (الكامل). وإذا حدث تدوير فى هذه البحور يكون نادراً. ومن أمثلة التدوير الذى يستسيغه الذوق ما نجده فى قصيدة لعمر أبو ريشة (الروضة الجائعة) :

رويدك لا تجرحى صمتك الر
هيب ولا تهتكى مئزرهْ

فإني أحس به همهمات الـ
وحوش وخشخشة المقبرةْ

ومن التدوير الذى لا يستسيغه الذوق، ما نجده فـى قصيـدة (لمحمـد الهمشرى) بعنوان (النارنجة الذابلة) :

هى جنة الأشجار والظلال والـ
أعطار والأنغام والأنداء

ومع أنها ترفض التدوير فى (الكامل)، إلا أنها تحبذه فى مجزوء الكامل، وترى أنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة. وتضرب مثلا "بالبهاء زهير" و"على الجارم" على ذلك.

يقول البهاء زهير :

مالى أراك أضعتنى	وحفظت غيرى كل حفظِ؟
متهتكا فإذا حضر	تُ تظل فى نسك ووعظِ

كما أجازت التدوير فى مجزوء الرجز، معللة ذلك بأن المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير.

ولكن عندما نأتى إلى الشعر الحر، نجد أن "نازك الملائكة" "تقرّر أن التدوير يمتنع امتناعا تاما فى الشعر الحرّ، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا"[111].

وبذلك فهى تحسم الأمر من البداية، برفض التدوير فى القصيدة الحرّة.

وحتى لا يقال - كما ترى هى - عنها، وهى الرائدة والمجدّدة، إنها تمنع الأساليب الجديدة لمجرد أنها لم تسمع بها العرب لأنها ترتكز فى تصورها على العروض العربى والذوق الفطرى. فإنها تحاول أنْ تعدّد أسباب امتناع التدوير فى الشعر الحر. محاولة جعل أفكارها بمثابة استنتاجات منطقية، حتى يصعب على المناوئ لها دحضها.

ولكننا نرى أنها إذ تجمع فى رأيها بين : "الذوق والمنطق الأدبى والفطرة الشعرية، وبين تأثر هذه بأحوال العصر الذى نعيش فيه، وبين مقاييس العروض العربى التى لم يجْر عليها تطوير يذكر، وبين المسموع من شعرنا القديم"[112] فيه الكثير من التناقض. فتطور أحوال العصر، بالضرورة يفْرض تطورا فى كل شئ، بما فيه الشعر، وكذلك الذوق والمنطق الأدبى والفطرة الشعرية فى تباينها من فرد لآخر، ومن جماعة لجماعة، ومن عصر إلى عصر .. الخ تفرض بالضرورة تغيرا فى كل ما كان سائداً فى الماضى، وإلا نكون مجرد مرددين لأفكار، ولا نصل بها إلى نهايتها.

وإذا كانت الناقدة قد قطعت بامتناع التدوير فى الشعر الحر، فإنها تحاول تيرير[١١٣]. دراستها للتدوير ضمن كتابها بأنها تفعل ذلك لأنه فى رأيها يبدو امتناع التدوير فى الشعر الحر غير معروف لجمهرة الشعراء الذين ينظمون هذا الشعر، وإنما تبدأ هى بتقديره استنباطا وقياساً على العروض العربىّ وانقيادًا للذوق الفطرى. وترى أنه لا يخفى أن كل قاعدة مقررة إنما استنبطها إنسان ما. وذلك – فى رأيها – سائغ ولا مأخذ عليه. وهى هنا إنما تحاول تقديم رأى يلزم الشعراء، وذلك من موقع المنظّر المتعالى.

ولكن ما هى أسباب امتناع التدوير، والتى ترتكز فيها على خصائص الشعر الحر، وعلى علم العروض.

ترى الناقدة أن الشعر الحر ذو شطر واحد، وهذا يتضمن أن :

(١) كان الشعر عند العرب يستقل فيه الشطر استقلالا تاما فلا يدور آخره وذلك يتمشى مع (معنى التدوير) – كما تراه – والذى يصل بين شطرين وعلى ذلك فإن التدوير ملازم للقصائد التى تنظم بأسلوب الشطرين وحسب.

(٢) لأن التدوير يعنى أن يبدأ الشطر التالى بنصف كلمة وذلك غير مقبول فى شطر مستقل، وانما ساغ فى الشطر الثانى من البيت لأن الوحدة هناك هى (البيت الكامل) لا أشطره وأما فى الشعر الحر فإن الوحدة هى الشطر وكذلك ينبغى أن يبدأ بالكلمة لا بنصف كلمة..

(٣) لأن شعر الشطر الواحد – كما ترى – ينبغى ان ينتهى كل شطر فيه بقافية، أو (بفاصلة تشعر بوجود القافية). ومن خصائص التدوير أنه يقضى على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض. وهذه حقيقه تفوت الشعراء الناشئين وبسببها يضيعون قوافيهم التى يجهدون لها أحيانا.

(٤) يمتنع التدوير فى الشعر الحرّ، أعنى أن الشاعر فيه قادر أن ينطلق من القيود، ومن ثمّ فإن ذلك يجعله فى غير حاجة إلى التدوير. وما التدوير إلا لون من الحرية يلتمسه الشاعر الذى كان مقيداً بأسلوب الشطرين[١١٤].

وترى الناقدة "أن التدوير – لو تأملنا – لا يتصل بطول العبارة، وإنما هو محض انشطار الكلمة إلى شطرين كل منهما ينتمى إلى تفعيلة"[١١٥].

وأخيراً تتساءل : هل يستسيغ الشاعر أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمانٍ فى الشطر الواحد؟

وترد بأن ذلك غير سائغ وغير مقبول لأن الغنائية فى تفعيلات الشعر تفقد حدّتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها. فضلاً عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع التنفس عند الإلقاء. لا بل إنه يتعب من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة. وسرعان ما نمجّه ونرفض أن نقرأه[١١٦].

ونحن إذا تأملنا آراء الناقدة، فإننا نجد أن : وحدة الشطر فى الشعر الحر "لا تمنع وجود التدوير، كما أن التدوير فى الشعر الحر، لا يتطلب بالضرورة شطر الكلمة إلى جزءين بحيث يكون جزء فى نهاية الشطر الأول والجزء الآخر فى نهاية الشطر الثانى، لأن الكلام هنا جار ومتصل كما لو كان شطرا واحدا مهما بلغ طوله"[١١٧]. كما أن الوقفة العروضية أو القافية لم تعدّ مجرد حلْية، أو لازمة لزوماً ضرورياً، بل أنها تجئ وفقاً للواقع النفسى والانفعالي للشاعر، كما أنه يمكن أن تكون القصيدة غير مدورة، ولا توجد بها القافية.

إن المشكلة التى تقع فيها الناقدة فى معالجتها للقصيدة الحرة، أنها مشدودة إلى الماضى أبداً، وأنها تحاول أن تتعامل مع الشكل الجديد وفقا لمقاييس العروض العربى، والمسموع من الشعر القديم، كما تحاول أن تلوى عنق ذوقها الخاص - هذا الذوق الذى تأثر بكل ما يعتمل فى هذا العصر - لتجعله ملائما للقواعد والأسس المرعية فى النمط القديم وهى إذ تقنن للشعر الحر، إنما تنسى ذلك وتحاول قياسه على الشعر فى العصور السابقة.

والجدير بالذكر أن الشاعرة ترفض - كما ناقشنا ذلك فى موضع سابق[١١٨] - أن تكون الأسطر الشعرية قائمة على تشكيلات من خمس تفعيلات أو تسع تفعيلات - وهى كما ذكرنا من قبل - ترتكز أيضا على العروض العربى، والشعر العربى القديم. وبذلك فهى تريد أن تقنن قيوداً جديدة للقصيدة بعد أن أفلتت القصيدة من عقالها. وذلك من موقع حدّدته لنفسها، وهو موقف المنظّر الذى يرعى الناشئين. وتناست أن الإبداع الحقيقى مرادف للحرية.

وتجاوزا لما تضعه الناقدة من قيود، فإننا سوف نشير إلى التدوير فى القصيدة الحرة من خلال بعض النماذج التى تمثلت فى هذا النمط من التطوير متجاوزة المعنى الاصطلاحي للتدوير لدى القدماء، ولدى "نازك الملائكة" المرتكزة على نفس الأسس القديمة فى تصورها للتدوير.

والجدير بالذكر أن التدوير فى القصيدة الحرة، يكون على ضربين :

(١) "التدوير فى الشطر، مهما بلغ طوله، وعدد تفاعيله، شرط أن لا يشمل القصيدة كلها".

(٢) "التدوير الكلى، وهو حيث تكون القصيدة كلها، مدورة تدويراً كاملاً، من أولها إلى آخرها كما لو كانت شطراً واحداً متصلا عروضا وموسيقى"[١١٩].

يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدته (الظل والصليب) من ديوانه (أقول لكم)[١٢٠]:

ينشده أبناؤه وأهله الأدنين، والوسادة التى

لوى عليها فخد زوجه، أولدها محمدا وأحمدا وسيدا

وخضرة البكر التى لم يفترع حجابها أنس ولا شيطان"

أو قول (أمل دنقل)[١٢١] فى أوراق الغرفة ٨ – قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح) :

(المدينة تغرق شيئا فشيئا، تفرّ العصافير،

والماء يعلو على درجات البيوت – الحوانيت – مبنى البريد – البنوك – التماثيل (أجدادنا الخالدين) – المعابد – أجولة القمح – مستشفيات الولادة – بوابة السجن – دار الولاية – أروقة الثكنات الحصينة).

أو ما كتبه (محمد عفيفى مطر)[١٢٢] فى قصيدته : (امرأة، إشكاليات علاقة) :

"تهدت ناقة الليل، استطفّ لها من الريح المليئة بالظلام

الكثْر، فى اللحْيين من جرش اللّغام الرعد، وانتثرتْ من

الرغْو النجوم الفضة الماء المدمّم والغبار الزعفرانى،

الرغاء وشيجة الإيقاع بين دمى والأرض.

وامرأة تساقط عن خواصرها النّصيف، تقوم ما بينى وبين

الأرض نافذة معشقة الجوارح بالطيور وهمهمات الغاب
والنهر المشاكس والبلاد بأسرها انكشفت"

أو ما كتبه (عبد الوهاب البياتى)[123] فى (مقاطع من عذابات فريد الدين العطار) من المقطع الأول :

"بادرنى بالسكر وقال : أنا الخمر وأنت الساقى، فلتصبح يا
أنت أنا محبوبى، يرهن خرقته للخمر ويبكى مجنونا
بالعشق، عراه غبار، قلبى من فرط الأسفار إليك ومنك
فناولنى الخمر ووَسدنى تحت الكرمة مجنونا ولتبحث عن ياقوت فمى تحت
الأفلاك السبعة، واشتعل بالقبلات الظمأى من حلم الأرض
حريقاً. مرآة لى كنت، فصرت أنا المرآة، أعريك أمامى وأرى
عريى، أبحث فى سكْرى عنك وفى صحوى، ما دامت أقداح
الساقى تتحدث دون لسان".

وقد كان التدوير فى هذه المختارات – من القصائد – تدويراً جزئيا، أى يقوم فى جزء من القصيدة وليس فى القصيدة كلها.

أما التدوير الكلّى فنجده فى "قصائد (خليل الخورى) والذى تعود تجربته فى التدوير الكامل إلى ما بين (١٩٥٨-١٩٦١) حين قدم أربع قصائد مدورة، واحدة فى ديوانه (صلاة الريح) وثلاثا من ديوانه (لا دّر فى الصدف) تعتمد جميعا بناء نغميا وشطريا جديدا"[124].

ويمكن ان نجد أمثلة لذلك فى قصائد (حسب الشيخ جعفر) فى ديوانه : (زيارة السيدة السومرية) و(عبر الحائط فى المرآة) كما يمكننا أن نشير هنا الى قصيدة (أنا يوسف يا أبى) لمحمود درويش كمنوذج للقصيدة المدورة تدويراً كاملا.

"أنا يوسف يا أبى. يا أبى اخوتى لا يحبوننى، لا يريدوننى بينهم يا أبى، يعتدون علـى ويرموننى بالحصى والكلام. يريدوننى أن أموت لكى يمدحونى. وهم أوصدوا باب بيتك دونى. وهم طردونى من الحقل، هم سمّموا عنبى يا أبى. وهم حطّموا لعبى يا أبى. حين مر النسيم ولاعب شعرى غاروا

وثاروا على وثاروا عليك، فماذا صنعت لهم يا أبى؟ الفراشات حطت على كتفى ومالت على السنابل، والطير حطت على راحتى. فماذا فعلت أنا يا أبى، ولماذا أنا؟ أنت سميتنى يوسفا، وهموا أوقعونى فى الجب، واتهموا الذئب، والذئب أرحم من اخوتي .. أبت! هل جنيت على أحدٍ عندما قلت إني : رأيت أحد عشر كوكبا، والشمس والقمر، رأيتهم لى ساجدين".

وهكذا يمتد السطر ويطول حتى يصل إلى صفحة تقريبا. ويبدو التدوير كظاهرة موسيقية وبنائية فى القصيدة.

ويلاحظ فى القصائد المدورة – والتى كانت تنبئ عن قدرة الشاعر، وحساسيته المرهفة – أن طول السطر الشعرى لم يفترضه إلا اقتضاء المعنى، وأن الإيقاع فى القصيدة المدورة – سواء كان التدوير جزئيا أو كليا – إنما يجب أن يكون ملائما للمعنى والموضوع، ومعبراً عن الانفعال والمشاعر التى يبثها الشاعر فى القصيدة. مع العلم بأن التدوير يخفف من غنائية القصيدة، ويرفع مستوى بنيتها الدرامية.

وإذا كان العديد من الشعراء قد اتجهوا إلى التدوير فى القصيدة، فإننا نسأل :

لماذا التدوير فى القصيدة؟

التدوير ليس مجرد (موضة) يقلدها البعض، كما أن القصيدة المدورة ليست هى قصيدة المستقبل الوحيدة. بل التدوير "محاولة استاطيقية اقتضتها تجربة ذات طبيعة درامية"[١٢٥]. أى أن التدوير هو من خصائص القصيدة الحديثة، ولكن ليست القصيدة المدورة هى القصيدة الحديثة دون غيرها.

والقصيدة المدورة تتيح فرصة تعدد الأصوات داخل القصيدة، كما تستفيد من القصّ والبعد الملحمى. ومن جماليات الشعر البدائية.

والإيقاع فى القصيدة المدورة من إيقاع الموضوع، إذ تتلاحم الانفعالات مع الكلمات فى ترتيبها داخل النص، مع التفعيلة، لتقدم إيقاعاً شاملاً، بما يتخلله من أصوات، وتداعيات، تسهم جميعا فى الجو النفسى للنص، وتمنح

القصيدة بعداً دراميا، وتفسح المجال للتأمل أكثر من التلقى الانفعالى البسيط أو الغنائى.

"وصحيح أن القصيدة المدورة لا تستفيد من جـوازات العـروض التـى تتبعه. ومن مجزوءات البحـور، لأنها تحافظ علـى (التفعيلة) تامة. بحيث تبـدو أحيانا متعبة، والشاعر لاهثا، إلا أن الشاعر المكتنز بالأصوات، الموفور المعجم، والبلاغة الجديدة، يستطيع أن يعوض هذا النقص، وخاصة بتلك الألفاظ التى تعبر عن الأصوات فى الطبيعة وترتبط بها عضويا. كما نجد ذلك فى أغانى الحب البدائية، وأساطير الخصب والبعث وتجدد الحياة، وفى القصص الشعبى"[١٢٦].

وهكذا نجد أن الإيقاع فـى القصيـدة المدورة، بقدر ما يثرى القصيدة، بقدر ما يوحى بمدى قدرة الشاعر على استيعاب الأدوات الجديدة، وإمكانياتها التى تتضاعف مع التجربة والخبرة.

لقد انفتح الباب واسعا أمام التجارب لإثراء الإيقاع، وتطويره وزرقـه دائما بدم جديد. فلم تعد موسيقى الشعر أو التشكيل الصوتى للقصيدة يعتمد – كما كان فى السابق – على الوزن والقافية، بل اتسع المجال لتدخل أنماط جديدة من التعبير إيقاعيا داخل القصيدة. ولم يكن اللجوء إلى التفعيلة كأساس للإيقاع الشعرى، والخروج على البحور الخليلية، إلا مقدمة، تنوعت بعدها طرق ووسائل إثراء الإيقاع الشعرى وفجرت الطاقات الكامنة فيه للتعبير عن كل جديد فى مجال الشعر، وبناء القصيدة.

خـاتمـــة

لقد بدأ الشعر العربي شعراً يعتمد في انتقاله على الرواية، وكان شعراً شفوياً، قامت موسيقاه على أسس، وضعها "الخليل بن أحمد" فيما بعد وذلك لتقنين ما وصل إليه من شعر. وكان الشعر العربي يعتمد الوزن والقافية. وكانت القافية موحّدة في الشعر المعتمد من النقّاد، والمشهود لهم بالرأي السديد والبصيرة، أما الأراجيز والأغاني الشعبية فلم تدخل في الشعر لدى كبار نقاده. ولم تكن من الأمثلة التي يجب أن تحتذى.

ومع العصر الأندلسي دخلت كلمات جديدة، وحدث تنويع في الإيقاع في الموشحات، ثم استمر الرأي السابق سائداً في تصوّر الشعر، وفي موسيقاه وإيقاعاته.

ومع بداية القرن حدثت انتقالة كبيرة في فهم الشعر وموسيقاه، وظهر ذلك لدى مدرسة الديوان (المازني، وشكري، والعقاد)، ثم تطوّرت مع مدرسة "أبوللو"، وحدثت إرهاصات لانتقالة كيفية في موسيقى الشعر لدى "باكثير"، و "أبو حديد"، و "الهمشري"، إلى أن كانت مدرسة الشعر الحر، حيث أصبح الخروج على العمود الشعري ظاهرة، وتحوّلت الموسيقى الشعرية إلى اتجاه جديد.

ومع مدرسة الشعر الحرّ بدأ الاعتماد على التفعيلة كوحدة للقصيدة، وأصبح الشطر الشعري هو الأساس، وانتهى دور البيت الشعري وصارت لغة الشعر أكثر كثافة، وأمكن باستخدام الإيقاعات التحكم في التعبير عن الحالة الشعورية للشاعر أو المناسبة لموضوع القصيدة.

وأصبح فى وسع الشاعر إطالة الشطر الشعرى، أو تقصيره وفقا لما يتطلبه الموضوع، والتجربة الشعرية. كما أصبح تنويع القافية، واختفائها متلائما مع الحالات النفسية التى يعبر عنها الشاعر.

ولكن مع انتشار حركة الشعر الحر، نجد الكثيرين من النقاد يحاولون التعقيد لهذه الحركة، وقد تباينت منطلقات هؤلاء النقاد، بين الإمعان فى التحرر، والخروج على المألوف ومحاولة تقديم رؤى تتآلف مع الإبداع الجديد، وبين نقاد رفضوا هذا الاتجاه منطلقين من رؤى سلفية، ومتذرعين بأسباب الحفاظ على التراث والتقاليد، متهمين الشعراء الجدد بالتخريب والتآمر.. وفى نفس الوقت كان هناك من فهم من النقاد والشعراء الشعر الحرّ فهماً محدوداً ومغلوطاً فى نفس الوقت - كما فعلت "نازك الملائكة" - الشاعرة والناقدة والتى كانت من رواد هذا الاتجاه، إذْ أنها رأت أن الخروج على التفعيلة مجرد تخفيف للأعباء عن الشعراء، وجعلهم أكثر انطلاقاً، ولكنها لم ترفض نهائياً، وعلى أسس حقيقة الشعر التقليدى، بل وفرضت قيوداً على موسيقى الشعر الحرّ انطلاقاً من فهمهما للعروض الخليلى، وموسيقى الشعر التقليدى، وكانت تحدّد عدد تفعيلات الشطر الشعرى، اعتماداً على ماهو معمول به فى الشعر التقليدى وترفض تجاوز الشعراء لهذا العدد، كذلك كانت تفرض بعض البحور التى يجب أن يكون فيها التدوير (بالنسبة للشعر التقليدى) على أساس انشطار الكلمة بين (شطرين)، بينما ترفض التدوير فى القصيدة الحديثة على أساس أن التدوير تقتضيه ضرورة وجود شطرين. ولكن هذا لم يمنع أن يكون التدوير - بمفهوم جديد - عنصراً من العناصر الهامة فى القصيدة الحرّة، ففى ذلك إغناءً لدرامية القصيدة، وإعطاء حالة التأمل الإيقاع المناسب لها، وقد قام الشعراء الجدد بالتدوير سواء على مستوى المقطع أو مستوى القصيدة ككل. وكانت آراء "نازك الملائكة" - فى رفضها التدوير - لا تمثل إلا موقفا سلفيا من القصيدة الجديدة - رغم أن الشاعرة كانت من رواد هذه المدرسة.

وقد اتسع نطاق الإيقاع الشعرى، واصبح الشاعر ينوّع الموسيقى فى المقاطع المختلفة كتعبير عن الحالة الشعورية، والمعنى للقصيدة. فكانت القصائد

ذات المقاطع المتعدّدة الإيقاع - قد قام بذلك "صلاح عبد الصبور"، وغيره من الشعراء - كما ذكرنا فى هذا الفصل - كذلك استخدم الشعراء (التضمين)، وكان ذلك بالإضافة إلى دوره فى عملية الإحالة إلى نصّ آخر (قديم أو حديث) وقيام عملية التناص - فإنه (أى التضمين) يؤدى إلى كسر الإيقاع مما يؤدى إلى تنبيه المتلقّى الذى قد يكون استغرق مع القصيدة وانساب مع كلماتها وإيقاعها المنتظم، فيكون ذلك بمثابة (الصدمة) التى تقوم بتنبيه المتلقى. فتساعد على الرجوع إلى حالة التأمل والتفكير والولوج إلى عالم القصيدة وسبر أغوارها.

وقد تأثر الشعراء الجدد فى تجديد هم الإيقاع القصيدة بالشعر الأوروبى، وكان تأثير "أليوت" كبيراً خاصة فيما يتعلق بالتضمين، والتكرار، الذى كان بمثابة تقنية جديدة نهل منها الكثيرون، واستخدموها بصور متباينة، سواء كان ذلك تكراراً لكلمات أو عبارات، أو لمقاطع، أو تمثيل لحركة (صدى الصوت).

لقد كان التطوير الذى حدث للقصيدة كبيراً، ويفوق تصوّر العديد من نقاد هذه المدرسة من السلفيين، بل وتجاوز حدود ماتوهّمه بعض الرواد من حدود وأطُر. فقد انفتحت الأبواب واسعة أمام التطوير، وكان الشاعر المبدع القادر على تقديم الجديد دائماً، هو الذى حرّر الشعر من قيوده، وأفسح المجال أمام تقنيات موسيقية جديدة، وإيقاعات جديدة، وإدخال تقنيات جعلت الشعر أكثر ملاءمة للعصر.

هوامش

الفصل الثالث

(١) ريتشاردز، أ.أ : العلم والشعر – ترجمة مصطفى بدوى، مراجعة سهير القلماوى – الأنجلو المصرية – القاهرة – د.ت. – ص ١٥ ، ١٦

(٢) إسماعيل، عز الدين : التفسير النفسى للأدب – دار العودة ط٤- بيروت ١٩٨١ – ص ٥٥

(٣) درو، اليزابيث : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه – ترجمة محمد الشوش – ص٥٠
عن : عصفور، جابر : تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور – مجلة (المجلة) – ع ١٤٦ – فبراير – ١٩٦٩ – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة ١٩٦٩ – ص ٤٨

(٤) الفارابى، أبو النصر : جوا مع الشعر. تحقيق محمد سليم سالم، ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر لابن رشد – المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة – ١٩٧١ – ص ١٧٣

(٥) عصفور، جابر : مفهوم الشعر – دراسة فى التراث النقدى – دار التنوير – ط٣ – ١٩٨٣ – بيروت – ص ٢٤٠

(٦) ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد : العقد الفريد، حـ٢ – المطبعة الشرقية – ص ١٧٧ – ١٣٠٥هـ.
عن : هلال، محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث – دار العودة – بيروت ١٩٨٦ – ص ٤٦١

(٧) هلال، محمد غنيمى : مصدر سابق – ص ص ٤٦١ & ٤٦٢.

(٨) راجع نفس المصدر – ص ٤٦٣.

(٩) نفس المصدر – ص ص ٤٦٨ ، ٤٦٩.

(١٠) عصفور، جابر : تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور– مصدر سابق – ص ٤٨

(١١) ابن سينا، أبو على الحسين عبد الله : جوامع علم الموسيقى. تحقيق زكريا يوسف – وزارة التربية والتعليم – القاهرة – ١٩٥٦ – ص ٨١

(١٢) عصفور، جابر : مفهوم الشعر – مصدر سابق ص ص ٢٤٣، ٢٤٤

(١٣) نفس المصدر – ص ٣٤٤

(١٤) هلال، محمد غنيمى : مصدر سابق – ص ٤٦٧

(١٥) أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر – القاهرة ١٩٥٢ – ص ص ١٧٣–١٨٤ عن المصدر السابق – ص ٤٦٨

(١٦) الفارابى، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان : كتاب الموسيقى الكبير – تحقيق غطاس عبد الله خشبة – دار الكتاب العربى للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٧ – ص ١٠٩١ .

(١٧) بدوى، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل – دار الشروق – ط١ – القاهرة ١٩٩٦ – ص ص ٣٠٤، ٣٠٥

يقول هيجل :

"إن عصر الشعراء العرب الكبار تأخر عن استعمال القافية فى الغرب المسيحى. ثم ان الفن الشعرى الإسلامي السابق لم يمسس الغرب الأوروبي. لكن من الصحيح أن الشعر العربى يقدم فى ذاته اتفاقا طبيعيا مع المبدأ الرومانتيكى الذى ألهم فرسان الغرب الأوروبى من زمان الحروب الصليبية. حتى أن التقارب فى الروح – على الرغم من اختلاف المناطق التى ولد فيها الشعر الإسلامي والشعر المسيحى، يكفى كى يجعلنا نتصور أن عروضا جديداً أمكن أن ينمو فى وقت واحد معا وعلى نحو مستقل تحت تفسير نفس الأسباب (حـ٣، طبعة Reclam، ص ص ٩١، ٩٢) – بدوى المصدر السابق – ص ٣٠٥

وقد رأى (عبد الرحمن بدوى) أن رأى "هيجل" هذا يحتاج إلى تصحيح كالآتى :

إن القافية فى الشعر الجاهلى، أى قبل القرن السابع الميلادى موجودة وبكل دقة واهتمام.

لم تظهر القافية بالمعنى الصحيح فى الشعر الأوروبى لأول مرة إلا فى ألمانيا فى ملحمة (المسيحى) Krist التى ألفت سنة ٨٦٨م وحلت منذ ذلك الحين محل الجناس Allitération. وفى La Chanson de Roland (كتبت فى نهاية القرن العاشر) لا نجد قافية، بل نجد فقط الجناس. وقد ظلت القافية مدة طويلة مؤنثة ثم صارت بعد ذلك مذكرة. فالقافية لم تظهر فى الشعر الأوروبى إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع الميلادى، أى بعد استعمال القافية فى الشعر العربى بأربعة قرون على الأقل، أما ما يوهم أنه قافية فى بعض الأناشيد المسيحية اللاتينية فليس قافية بالمعنى الصحيح.

كان الاتصال بين العرب.. وأوروبا فى أسبانيا منذ بداية القرن الثامن الميلادى ولعل ما حمل (هيجل) على هذا الرأى هو إصراره على الربط بين القافية، وبين الدين المسيحى (راجع ص ٩٠ من حـ٣، ونشرة Reclam)

عبد الرحمن بدوى : المصدر السابق – ص ص ٣٠٥، ٣٠٦

(١٨) الروبى، ألفت : نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين – دار التنوير – ط١ – بيروت – ١٩٨٣ – ص ص ٢٥٩، ٢٦٠

(19) Grammont, Mauriche : Petit Traite de Versification Francaise, P.P. 35, 36

عن : هلال، محمد غنيمى : مصدر سابق – ص ص ٤٦٨ ، ٤٦٩

(٢٠) عصفور، جابر : مفهوم الشعر – مصدر سابق – ص ٢٦٢

(٢١) هلال، محمد غنيمى : مصدر سابق – ص ٤٧٠

راجع أيضا : البستانى، سليمان : مقدمة ترجمة الألياذة – مطبعة الهلال – القاهرة – ١٩٠٤ – ص ٧

(٢٢) عصفور، جابر : مصدر سابق – ص ٢٦٣

(٢٣) راجع : اللاذقانى، محيى الدين : القصيدة الحرة، معضلاتها الفنية، وشرعيتها التراثية – مجلة فصول – المجلد السادس عشر – العدد الأول – صيف ١٩٩٧ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٧ – ص٤٤

(٢٤) إسماعيل، عز الدين : مصدر سابق – ص ٦١

(٢٥) زكى، أحمد كمال : دراسات فى النقد الأدبى – دار الأندلس – ط٢ – بيروت – ١٩٨٠ – ص ٨٩

(٢٦) إسماعيل، عز الدين : مصدر سابق – ص ٦٢

(٢٧) عبد الصبور، صلاح : ديوان الناس فى بلادى – ضمن الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٣ – ص ٢١٤

(٢٨) إسماعيل، عز الدين : مصدر سابق – ص ٦٢

(٢٩) نفس المصدر – ص ٦٢

(٣٠) الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر – دار العلم للملايين – ط٦ – مارس ١٩٨١ – ص ص ١٩٠، ١٩١

(٣١) نشير هنا إلى أننا سوف ندرس القصيدة المدورة وهى القصيدة التى تتلاشى فيها القافية فى القسم الأخير من هذا الفصل.

(٣٢) الملائكة، نازك : مصدر سابق – ص ١٩٢

(٣٣) سوف نشير إلى ذلك فى حينه.

(٣٤) دنقل، أمل : قصيدة أغنية الكعكة الحجرية (من سفر الخروج) – العهد الآتى – الأعمال الكاملة – مكتبة مدبولى – القاهرة – ١٩٩٥ – ص ص ٣٣٦، ٣٣٧.

(٣٥) عبد الصبور، صلاح : ديوانه أقول لكم – ضمن أعماله الكاملة – مصدر سابق – ص ص ٣٦٥، ٣٦٦

(٣٦) عصفور، جابر : تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور – مصدر سابق – ص ٥٤

(٣٧) النصان (نص صلاح عبد الصبور، ونص نزار قبانى) – فى نازك الملائكة: مصدر سابق – ص ١٩١. وقد أضفنا خمسة أسطر إلى نص "صلاح عبد الصبور" بالرجوع إلى القصيدة فى ديوانه ليكتمل المقطع، لأن اكتماله يؤكد

ما نرمى إليه - راجع أيضاً: ديوان (الناس فى بلادى) - ضمن الأعمال الكاملة - مصدر سابق - ص ٢١٢.

(٣٨) الملائكة، نازك : مصدر سابق - ص ١٢٣

(٣٩) نفس المصدر - ص ١٢٤

(٤٠) نفس المصدر - ص ١٢٥

(٤١) نفس المصدر - ص ١٢٥

(٤٢) نفس المصدر - ص ١٢٦

(٤٣) سوف نناقشها فى هذا الفصل . فى القسم الأخير

(٤٤) الملائكة، نازك : مصدر سابق - ص ١٢٧

(٤٥) عبد الصبور، صلاح: الأعمال الشعرية - مصدر سابق - ص ص ٥٦٥ - ٥٧٦.

(٤٦) سوف نشير إلى هذه القصيدة فيما بعد.

(٤٧) مكليش، أرشيبالد : الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى - مراجعة توفيق صايغ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٦ - ص ١٣

(٤٨) المصدر السابق - ص ١٧.

(٤٩) عبد الصبور، صلاح : ديوان أحلام الفارس القديم - الأعمال الكاملة - مصدر سابق - ص ٤٠٩.

(٥٠) محمد، محيى الدين : محاولات فى تحليل التجربة الشعرية - الأصوات - مجلة الشعر - وزارة الثقافة والإرشاد القومى - القاهرة - أغسطس ١٩٦٥ - ص ٨٧.

(٥١) راجع : مكليش، أرشيبالد : مصدر سابق - ص ص ١٧، ١٨

(٥٢) نفس المصدر - ص ١٩

(٥٣) نفس المصدر - ص ص ٢٠، ٢١

(٥٤) نفس المصدر - ص ٢٣

(٥٥) محمد، محيى الدين : محاولات فى تحليل التجربة الشعرية - الأصوات - مصدر سابق - ص ص ٩٤، ٩٥

(٥٦) سوف ندرس التضمين هنا فى الشعر الحر فقط، أما مـن أراد أن يستزيد ويعرف التضمين المعيب وغير المعيب فيمكنه الرجوع إلى :
ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وأدبه ونقده.
الدمنهورى (السيد على) : الحاشية الكبرى على الكافى فى علمى العروض والقوافى
ونقد الشعر لقدامة بن جعفر وغيرها.
كذلك دارسة البحراوى، سيد : : التضمين مجلة فصول - المجلد السابع، العددان الثالث والرابع - إبريل/سبتمبر ١٩٨٧

(57) Eliot, T.S : The Complete Poems and Plays (1909-1950) - Hrscourt, Brace, World, Inc, N.Y. - 1971, p.p. 37-54

(٥٨) عياد، شكرى : فى موسيقى الشعر - دار المعرفة - القاهرة - ١٩٦٨ - ص ١٢٠
عن : البحراوى، سيد : مصدر سابق - ص ٩٤

(٥٩) راجع : ماتيس : اليوت الشاعر الناقد - ترجمة إحسان عباس - ص ٩١
عن : عصفور، جابر : تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور - مصدر سابق - ص ص ٥٤، ٥٥

(٦٠) عيد، رجاء : الأداء الفنى والقصيدة الجديدة - فصول، مجلد ٧/ع١&٢ - أكتوبر ١٩٨٦/مارس ١٩٨٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٧ - ص ٥٩

(٦١) البحراوى، سيد : مصدر سابق - ص ص ٩٤، ٩٥

(٦٢) بودلير، شارل : أزهار الشر، ترجمة محمد أمين حسونة - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - إبريل ١٩٦١ - ص ٤٣

(٦٣) عبد الصبور ، صلاح: الدواوين الشعرية - مصدر سابق - ص ص ٣٩٧ ، ٣٩٨.

(٦٤) عصفور، جابر : تطور الوزن والإيقاع - مصدر سابق - ص ٥٥

(65) Eliot, T.S. : OP. Cit, P.7

نص اليوت هو :

" No. I am not prince Hamlet, not was meant to be;

Am an attendant lord, one that will do

To swell a progress, start a scene or two

Advise the prince; no doubt, an easy tool,

Deferential, glad to be of use,

Politic, cautious, and meticulous;

Full of high sentence, but a bit obtuse;

At times, indeed, almost ridiculous -

Almost, at time the fool"

(66) Eliot, T.S. : Opcit, p. 56

(67) I bid : P. 65

(68) I bid : P. 4

(٦٩) راجع : مجاهد، احمد : أشكال التناص الشعرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٨ - ص ١٦٠.

(٧٠) دنقل ، أمل: الأعمال الشعرية - مصدر سابق - ص ص ١٦١ ، ١٦٢.

(٧١) نفس المصدر - ص ٣١٤.

(٧٢) يقول "أمل دنقل فى قصيدة: من أوراق "أبونواس":

الـــورقـــة الأولـــــى

"ملك أم كتابة"؟

صاح صاحبى، وهو يلقى بدرهمه فى الهواءْ

ثم يلقفهُ ..

(خارجين من الدرس كنا .. وحبر الطفولة فوق الرداءْ.

والعصافير تمرق عبر البيوت،

وتهبط فوق النيل البعيد)

....

"ملك أم كتابة؟"

صاح بى .. فانتبهت ، ورفَّت ذبابةْ

حول عينين لامعتين.. !

فقلت : (الكتابةْ)

....

.. فتح اليد مبتسما ، كان وجه الملك السعيدْ

باسماً فى مهابةْ !

راجع المصدر السابق – ص ص ٣٧٨ ، ٣٧٩.

(٧٣) المتنبى، أبو الطيب : ديوان أبى الطيب المتنبى – تحقيق وتعليق عبد الوهاب عزام – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٥ – ص ص ٤٢٧، ٤٢٩

(٧٤) البياتى، عبد الوهاب : قمر شيراز – منشورات وزارة الإعلام العراقية – بغداد ١٩٧٥ – ص ٥٠

راجع : عيد، رجاء : مصدر سابق – ص ٦٠

(٧٥) سعيد، حميد : ديوان حميد سعيد – حـ١ – مطبعة الأديب البغدادية المحدودة – ط١ – بغداد ١٩٨٤ – ص ٤١٠

راجع : المقدمة بقلم على جعفر العلاق – ص ٧

(٧٦) عبد المطلب، محمد : التناص القرآنى فى أنت واحدها "لمحمد عفيفى مطر إبداع" – ع١ – السنة الثامنة – يناير ١٩٩٠ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٠ – ص ص ١٤-٢٣ والدراسة غنية بالاستشهادات من نصوص الشاعر، والنصوص القرآنية.

(٧٧) المصدر السابق – ص ٢١

(٧٨) عمار، كمال : انهار الملح – دار الكتاب العربى للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٨ – ص ص ٧٤، ٧٥

(٧٩) عمار، كمال : صياد الوهم – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة ١٩٧١ – ص ص ٤٢-٤٤

(٨٠) العبد، محمد : سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور - فصول - المجلد السابع - ع١، ع٢. أكتوبر/ مارس ١٩٨٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٧ - ص ١٠١

(٨١) السيد، شفيع : أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء - مجلة إبداع - ع٦ - السنة الثانية - يونيو ١٩٨٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٤ - ص ص ٧، ٨

(٨٢) الملائكة، نازك : مصدر سابق - ص ص ٢٦٣، ٢٦٤

(٨٣) نص اليوت كالآتي: The Hollow Men

We are the hollow men
We are the staffed men
Leaning together
Headprice filled with straw. Alas!
Our dried voices, when
We whisper together
Are quite and meaningless
As wind in dry grass
Or rat's feet over broken glass

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion;

Those who have crossed
With direct eyes, to death's other kingdom
Remember us - if at all - not at lost
Violent souls, but only
As the hollow men

The stuffed men

(Eliot, T.S. : Op. cit, p. 56)

(84) The love song of J. Alfred Prufock

In Eliot, T.S. : I bid , PP. 3-7

(85) I bid. P.P. 37-55

(٨٦) راجع : أبو ريان، محمد على : الفلسفة اليونانية من طاليس إلى أفلاطون - دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية - ١٩٧٦

(٨٧) راجع : شكسبير، وليم : هاملت - ترجمة جبرا إبراهيم جبرا - دار الهلال - القاهرة ١٩٦٧ - ص ١٢٤

(٨٨) نص "ت . س . اليوت" كالآتي:

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding a above among the mountians
Which are mountains of rock without Water
If there were water we should stop and drink
Amongst the rock one sannat stop or think
Sweat is dray and feet in the sand
If there were only water amongst the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot.
spit
Her one can nither stand nor lie nor sit
Ther in not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even silence in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses

If there Were Water

And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring
A Pool among the rock
If there were the Sound of water only
Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit - thrush sings in the pine trees
Drip drop drip drop drop. Drop drop
But there is no water"
(Eliot, T . s. : Op cit. P. P. 47 , 48.)

(٨٩) قصيدة (أغنية حب) لصلاح عبد الصبور - الأعمال الكاملة (حياتى فى الشعر - الدواوين الشعرية) - وهى ضمن ديوان (الناس فى بلادى) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٣ -ص ٢٠٧

(٩٠) نفس المصدر - ص ص ٢٠٨ ، ٢٠٩.

(٩١) قصيدة (شنق زهران) - الناس فى بلادى - الأعمال الشعرية - المصدر السابق - ص ١٩٨

(٩٢) دنقل ، أمل: مصدر سابق - ص ص ٤٤٠ ، ٤٤١.

(٩٣) عبد الصبور، صلاح: الأعمال الشعرية - مصدر سابق - ص ص ٢١٧ ، ٢١٨

(٩٤) القصيدة منشورة فى مجلة (إبداع) ع٥ - السنة الأولى - مايو ١٩٨٣ - ص ص ٤٤، ٤٥

(٩٥) نفس العدد من إبداع - ص ١٧

(٩٦) راجع السيد، شفيع : مصدر سابق - ص ٢٠

(٩٧) راجع : عبد الصبور، صلاح: ديوان الناس فى البلاد – ضمن الأعمال الشعرية الكاملة – مصدر سابق – ص ص ٢٧٣ – ٢٧٧.
(٩٨) راجع: الملائكة، نازك : مصدر سابق – ص ص ٢٦٩ ، ٢٧٠.
(٩٩) عمار، كمال : أنها الملح – مصدر سابق – ص ص ٩٢ ، ٩٦.
(١٠٠) دنقل، أمل: مصدر سابق – ص ص ٣٣٦ ، ٣٤٣
(١٠١) الملائكة ، نازك : مصدر سابق – ص ٢٧٦.
(١٠٢) دنقل ، أمل: مصدر سابق – ص ص ٤٣٢ ، ٤٣٣.
(١٠٣) الملائكة ، نازك : مصدر سابق – ص ص ٢٧٧ ، ٢٧٨.
(١٠٤) عبد الصبور، صلاح : ديوان الإبحار فى الذاكرة – الأعمال الكاملة – مصدر سابق – ص ص ٥٥٧، ٥٥٨
(١٠٥) راجع : السيد، شفيع : مصدر سابق – ص ٢١
وأيضا : الملائكة، نازك : مصدر سابق – ص ٢٨٧
(١٠٦) الملائكة، نازك : مصدر سابق – ص ص ٢٨٨، ٢٨٩
(١٠٧) المصدر السابق – ٢٩٠
(١٠٨) المصدر السابق – ص ١١٢
وأيضا : الكبيسى، طراد : التدوير فى القصيدة الحديثة – مجلة الأقلام – ع٥ – السنة (١٣) – كانون الثانى ١٩٧٨ – دار الجاحظ – وزارة الثقافة والفنون – بغداد – ١٩٧٨ – ص ٥
(١٠٩) الملائكة، نازك : نفس المصدر – ص ١١٢
(١١٠) المصدر السابق – ص ص ١١٢–١١٥
(١١١) نفس المصدر – ص ١١٦
(١١٢) الكبيسى، طراد : مصدر سابق – ص ٥
(١١٣) الملائكة ، نازك : مصدر سابق – ص ص ١١٦ ، ١١٧.
(١١٤) الملائكة، نازك : مصدر سابق – ص ص ١١٧–١١٩
(١١٥) نفس المصدر – ص ١٢٠.
(١١٦) نفس المصدر – ص ص ١٢٠ ، ١٢١.

(١١٧) الكبيسى ، طراد : مصدر سابق – ص ٥.
(١١٨) راجع هذا الفصل – القسم الأول
(١١٩) الكبيسى، طراد : مصدر سابق – ص ٧
(١٢٠) عبد الصبور، صلاح : الأعمال الكاملة – (حياتى فى الشعر – الدواوين الشعرية) – مصدر سابق – ص ٣٢٤ – والمصدر السابق – ص ٦
(١٢١) دنقل، أمل : الأعمال الكاملة – مصدر سابق – ص
(١٢٢) مطر، محمد عفيفى : ديوان (أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت) – دار الشئون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٨٦ – ص ص ١٣٤ ، ١٣٥.
(١٢٣) البياتى، عبد الوهاب : نهر المجرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة ١٩٩٨ – ص ١٣١
(١٢٤) الكبيسى، طراد : مصدر سابق – ص ٧
(١٢٥) نفس المصدر – ص ٩
(١٢٦) نفس المصدر – ص١٤



الفصل الرابع

الخيال والصورة



(١)

الخيال، الشخص والطيف وصورة تمثال الشخص فى المرآة، وما تشبه لك فى اليقظة والمنام من صور. والخيال أيضا الظن والتوهّم. وهو يدل على الصورة الباقية فى النفس بعد غيبة المحسوس عنها. فإما أن تكون هذه الصورة تمثيلا ماديا لشيء خارجى مدرك بحاسة البصر، كارتسام خيال الشيء فى المرآة أو تمثيله بخطوط بيانية. وإما أن تكون تمثّلا ذهنياً لشيء مدرك بحاسة البصر أو غيرها من الحواس. ومن عادة علماء النفس أن يجعلوا هذا التمثيل الحسّى مضاداً للتمثيل العقلى، إلا أن الفلاسفة الحسّيين لا يرون ذلك، بل يذهبون إلى أن التمثيل العقلى متولد من التمثيل الحسّى[١].

والتخيل هو القدرة على خلق صور حسية أو فكرية جديدة فى الوعى الإنساني، على أساس تحويل الانطباعات المجمّعة من الواقع، والتى لا نقابلها فى الواقع المدرك فى لحظة معينة. ويكتسب الإنسان مقدرة التخيل عن طريق العمل الذى لا يكون مجديا ولا مثمراً بدون التخيل. ويصف علم النفس التخيل طبقا لدرجة التعمد المسبق (تخيل إرادي، وتخيل لا إرادي) ودرجة الإيجابية (إلى خيال مقلد، وخيال مبدع) ودرجة التعميم إلى (خيال علمى وخيال ابتكاري أو خيال فنى، وخيال دينى). ووظيفة التخيل ذات أهمية كبرى فى الإبداع الفنى. فهى لا تقوم هنا بدور التعميم، بل تقوم بدور القوة التى تظهر إلى الحياة صوراً ذات دلالة جمالية تعبّر عن معرفة الفنان بالواقع. والمثل الأعلى باعتباره صورة ما ينبغى أن يكون، والمرغوب باعتباره صورة لما نود أن تكون هما نتاجان للتخيل[٢].

والتخيل قوة مصورة، أو قوة ممثلة ترينا صور الأشياء الغائبة، وتسمى هذه القوة (بالمصورة)، وهى، كما قال "ابن سينا": تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس، وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات. وهذا يعنى اختلاط القوة المصورة بمعنى الذاكرة، وتداعى الأفكار. والفرق بين التخيل المبدع والتخيل الوهمى، أن الأول يستمد عناصره من الوجود فيركبها تركيبا جديدا، على حين أن الثانى ينسج الرؤى والأحلام نسجا خياليا لا صلة له بالوجود الحقيقى[٣].

وقد رأى (الجرجانى) أن الخيال "هو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك، ومحله مؤخر البطن الأول من الدماغ"[٤].

وقد أكد هذا المعنى أيضا "التهانوى" إذ يتحدد التخيل بأنه العملية التى تتولد عنها الصور فى الذهن.

وتقدم النزعة الحسية عند (ابقراط) مثالا مباشر "للخلط التام بين التخيل والإدراك. فالتخيل عنده نوع من الرؤية البصرية. ذلك أن ظاهر الأشياء يرسل بلا انقطاع ذرات تولد عن طريق احتكاكها بالعين الرؤية. وتحتفظ هذه الذرات بشكل الأشياء التى انبثقت عنها، وبذلك تعلمنا الرؤية عن طبيعة هذه الأشياء. إلا أن بعض الذرات تجتاز أعضاء الحس وتصل إلى الذهن لتكون فيه صور الأشياء فى غيبة هذه الأخيرة"[٥].

وقد ذهب "أفلاطون" إلى أن التخيل والتذكر وإدراك المحسوسات المشتركة هى من وظائف العقل. والعقل هو الوحيد القادر على التأليف بين الموضوعات المشتركة للحس. والتخيل يرسم فى النفس أشباه ما يدركه الحس من الأشياء. وبذلك يكون الحس هو مصدر موضوعاته التى تصبح مادة للتفكير. فالتخيل يعمل على استرجاع صور المحسوسات، واستخدام الصور المحسوسة فى التفكير. وقد خلط "أفلاطون" بين التمثل والإدراك الحسى عندما جعل التخيل والتذكر، والإدراك جميعها من وظائف العقل.

أما "أرسطو" فقد رأى أن التخيل ناشئ عن الإحساس، وذلك لأن الإحساس والإدراك هما أصل التخيل، وأن صور الإدراك الحسّي تتشابه مع الصور المدركة بالتخيل، وإن كانت صور التخيل أضعف وأقل وضوحا من صور الإحساس.

وقد جعلت "الرواقية" الصورة مختلفة عن الإحساس، "فالإحساس يصاحبه فعل الإرادة أو التصديق، أي هذا التصور المصحوب بحكم، الذى يؤكد اتفاق التصور الذى تكونه عن الشيء نفسه. فيما لا تقتضى الصورة تدخل الإرادة ولا قوة لها بذاتها على توليد التصديق"[٦].

والإحساس إذْ يترك أثراً فى الذهن، فإننا "نتمثل هذا الأثر فى اليقظة والمنام ثم نحللّه ونركب عناصره تركيبا آخر. فنتخيل أشياء ممكنة فقط، كإنسان يطير، أو شخص واحد نصفه إنسان ونصفه فرس. فالمخيلة هى القوة التى تحفظ صورة ما يرد على الحواس الظاهرة، وتتمثلها فى غيبة موضوعها، وتعمل فيها بالتفصيل والتركيب بإشراف العقل وتوجيهه"[٧].

فالمخيلة إذن هى التى تستطيع استرجاع الصور، وكذلك خلق صور جديدة بمساعدة صور مأخوذة من الحسّ، والمزْج والتأليف بين الصور.

والصورة المتخيلة أضعف من المدركة بالحس - كما رأى "أرسطو" - ولكنها قد تكون "أشد فى حالة المرض. ومفاعيل الصور هذه أبرز الشواهد على تعلّق المخيلة بالبدن، أى بالجهاز العصبى والدّماغ. إذا قويت الصور فى الحلم أو فى التخيل نشأت عنها حالة (الروبصة) أى التحرك والتكلم فى النوم. والتخيل القوى لصورة زاهية يتعب العصب البصرى ويثيره مثلما يثيره الإحساس القوى من صور لاحقة إيجابية وسلبية"[٨].

ولكن لا تتوقف قدرة الخيال على استعادة الصور الذهنية الغائبة عن الحس بل تمتد فاعليتها "إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبنى منها عالما متميّزاً فى جدته وتركيبه، وتجمع بين العناصر المتنافرة والعناصر المتباعدة فى علاقة فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة"[٩].

وقد رأى الفلاسفة من (أرسطو) إلى (كانط) أن التخيل وثيق الصلة بالرؤياوالمعرفة، كما تصوروه كعنصر للمعرفة أو كعقبة أمامها، ويتضح ذلك من خلال هجوم "أفلاطون" على الفن[١٠].

وترجع أصل كلمة التخيل Imagination إلى الكلمة اليونانية Qαvtδlα وقد غاب عن (أرسطو) المعنى الإبداعي للكلمة اليونانية السابقة. والتخيل يستلزم الإحساس إلا أنه يختلف عنه كما يتضح ذلك من خلال حقيقتين: أولا : يمكننا أن نتخيل أى شئ دون إدراك شئ، كما يحدث عندما نغمض أعيننا، أو فى حالة الحلم. ثانيا: هى أن التخيل يحتمل وقوعه فى الخطأ بينما لا يقع الإحساس فيه. فقد اعتبر "أرسطو" أن الإحساس بهذا اللون الأبيض أو الصوت الحاد لا يمكن أن يخطئ، وهذه هى الوظيفة الأساسية التى يقوم على أساسها بالحكم على ما ندركه كما يحدث عندما نشرك مع إحساس جزئى وجود شئ جزئى. وقد قال بأن التخيل هو حركة أنتجت بواسطة الإحساس، وتشبه الإحساس نفسه Imagination is a movement produced by sensation similar to sensation. فقد اشتق التخيل من الإحساس لكنه لا يماثل الإحساس نفسه. فهو حقيقى True أو زائف False. وهو يقوم بدورين هامين: أولا : إنه أساس الذاكرة لأن الذاكرة لا يمكن أن تكون بدون الصورة الفعلية، ثانيا : أنه يعمل كمثير للفعل والحركة. ولذا فإننا نرى أن الرغبة تستلزم التخيل[١١].

وهكذا يربط "أرسطو" بين التخيل والإحساس ويجعل التخيل أساس الذاكرة. وقد رأى أن "من المحتمل التفكير دون صور عقلية"[١٢].

ومع أن الفلاسفة قد خلطوا بين الإدراك والتخيل إلا أن فسيولوجيا الأعصاب توضح أن كلا منهما يحدث فى منطقة من المخ مختلفة عن الأخرى، إذ أننا نعلم أن "الصور تتكون فى منطقة معينة بالمخ Brain تختلف عن المنطقة التى يحدث فيها الإدراك. فالإدراك يحدث فى الفص الخلفى Occipital Lobe من المنطقة السابعة عشرة من اللحاء المخى Brodmman Cortical

area (17) حول النتوء الكِلِّى Calacarime Faisure ولكن الصور تستخدم للتذكر الإرادي كما يحدث فى المنطقة ١٩ "[١٣].

وقد اهتم "الفارابى "ببيان عناصر الاحساس وتشريح الدماغ وتحديد الأعصاب الحسية، كما ربط "ابن سينا" بين التخيل والإحساس متابعا فى ذلك آراء "أرسطو". فقد رأى أن الشيء يكون محسوسا عند المشاهدة، ويكون متخيلا عندما يغيب، وذلك عن طريق صورته فى الباطن[١٤]. وإن كان قد ظهر لدى "ابن سينا" اتجاه أفلاطونى محدث عندما جعل "الخيال وسطا بين النفس المتهيئة لقبول المعرفة وبين العقل الفعال الذى يفيض المعرفة على النفس"[١٥].

وترادف كلمة التخيل – لغويا – كلمة التوهم، والتمثيل – ويمكن أن نجد لكلمة التخيل بهذه الدلالات شواهد من الاستعمال اللغوى فى النصف الأول من القرن الثالث الهجرى، وخاصة عند المعتزلة ومن تأثر بهم أمثال "ابن قتيبة" و"ابن المعتز". ويمكن أن نلاحظ استخداما (سيكولوجيا) للكلمة، لأن الكلمة كانت تستخدم فى الإشارة إلى عمليات التوهّم، وما يتصل بها من تشكل الأوهام الكاذبة فى النفس، بفعل مخادعة الأشخاص، أو بتأثير الخوف أو المرض، أو ما شابه ذلك[١٦].

وقد رأى (الكندى) أن "التوهّم هو "الفنطاسيا"، قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا هو التخيل، وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"[١٧].

وان كنا قد ذكرنا أن "أرسطو" قد غاب عنه المعنى الإبداعي للكلمة اليونانية "فنطازيا" فإن "بوتشر" يرى أنه لا يوجد مفهوم واضح ومحدد للخيال الشعرى عند "أرسطو"، "وأنه لم يتعامل مع ملكة التخيل (فنطاسيا) – فى دراساته السيكولوجية – باعتبارها قوة خلاقة لها فعاليتها المميزة فى تقديم عالم خاص يتآلف فيه الفكر والحسّ، وتتعادل داخله عناصر التجربة ومادتها الخام"[١٨].

وقد كان اليونانيون يهتمون بالمواقف العقلية التى تهتم بالكليّات، ويبتعدون عن الجزئيات – بشكل عام – فهم على الرغم من ثروتهم الضخمة من الأساطير، فقد كانوا يحدّون من قوة الخيال ويقفون أمام انطلاقته الجامحة.

يقول الفارابى :

"وكثير من الناس إنما يحبون ويبغضون الشيء، ويؤثرون ويجتنبون بالتخيل دون الروية، أما لأنهم لا روية لهم بالطبع، أو يكونون اطرحوها فى أمورهم"[١٩].

فالتخيل يمكنه استمالة المرء، خاصة أولئك الذين لا يعملون الفكر، أو فى الأمور التى يكون فيها للتخيل أثره القوى، مما يدفع الإنسان إلى التصرف السريع دون فكر أو روية.

وقد حاول (الفارابى) إزالة الفجوة التى تركها (أرسطو) بين علم النفس ونظرية المحاكاة فى الشعر. فقد رأى أن غاية الشعر تتمثل فيما يوحى به من وقفة سلوكية، يدفع الشاعر المتلقى إليها، لا بأقوال مباشرة، وانما بأقاويل مخيلة، يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قوية. بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيلة المتلقى مجموعة من الصور تستدعى من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة مما يفرض على المتلقى حالة نفسية خاصة، تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخييل الشعرى، وبالتالى يسلك إزاءه سلوكا معينا[٢٠].

فقد أقام "الفارابى" نظرية المحاكاة على أساس سيكولوجى واضعا فى تقديره الدور الهام الذى يقوم به التخيل. مفترضا – مع "ابن سينا" – قوتين للنفس هما القوة المحركة، والأخرى المدركة. وتنقسم القوة المدركة إلى قوة تدرك صور المحسوسات الخارجية، وقوة تدرك من باطن وتنقسم إلى خمس حواس أو قوى باطنة تناظر الحواس الظاهرة فى العدد. أولى هذه القوى هو الحس المشترك. وهو بمثابة قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة فى حواس الحسّ الظاهرية المتأدية إليها. أى أن الحسّ المشترك هو آلة الإدراك التى تصل ما بين الحسّ الظاهر والباطن، ومن هنا استمدّ اسمه. أما الثانية فهى (الخيال أو المصوّرة) ووظيفتها حفظ مايقدمه إليها الحس المشترك. من الصور المتأدية إليه من الحواس الظاهرة. أما القوة الثالثة فهى (المتخيلة أو المفكرة) وتتولى هذه القوة استعادة المحسوسات المختزنة فى الخيال أو المصوّرة، إلا أن وظيفتها لا

تقتصر على الاستعادة فحسب، وإنما تتعدى ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميزة. بمعنى أن هذه القدرة تأخذ الصور المختزنة فى الخيال، وتعيد تشكيلها فى هيئات جديدة لم يدركها الحسّ من قبل. أما القوة الرابعة فهى القوة الوهمية، وهى تدرك من الصور المؤلفة فى القوة المتخيلة مجموعة المعانى الجزئية مثلما تدرك الشاة من صورة الذئب معنى العداوة والغدْر. فتهرب منه ولا تتعرض له. أما القوة الخامسة فهى القوة الحافظة أو الذاكرة. وهى تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعانى الجزئية غير المحسوسة وهى بذلك تقوم بنفس الدور الذى تقوم به (المصورة أو الخيال) للحس المشترك، أعنى أنهما مجرد (خزانتين) للحفظ فحسب، ولا يمكن أن نعدّهما بمثابة قوتين مدركتين على سبيل الحقيقة[٢١].

وقد رأى (ابن سينا) أن التخييل استجابة نفسية تلقائية فهو "الكلام الذى تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكْر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكرى سواء كان المقول مصدّقا أو غير مصدق"[٢٢] وهذه الاستجابة تتم دون روية العقل واختياره.

إن تلقى الشعر إذن لا يحتاج إلى روية، بل هو أقرب إلى نفوس أولئك الذين تكون قوتهم الخيالية أقوى من البرهانية، أو هم العامة من الناس الذين يصعب عليهم إدراك المعقولات بالبرهان، وانما يدركونها عن طريق التخييل الشعرى، ولعل هذا ما جعل (ابن رشد) – كما سبق أن ذكرنا فى الفصل الأول – يرى أن للشعر مهمة تعليمية خاصة عند هؤلاء العامة، أو عند الصبية.

ويؤكد "الفارابى"[٢٣]، على أن التخييل غير الإقناع، فإذا كانت جودة الإقناع يقصد بها أن يفعل السامع الشيء بعد التصديق، فإن جودة التخيل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل أوالهرب منه أو النزاع إليه أو الكراهية له وان لم يقع التصديق.

والغرض من الشعر أيضاً كما يرى "ابن سينا" ليس إيقاع اعتقاد ما أو تصديق، وذلك لأن الناس أطوع "للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها. وللمحاكاة شئ من التعجب ليس للصدق. لأن

الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له. والصدق المجهول غير ملتفت إليه"[٢٤].

يقول الفارابى:

"وقد يمكن أن تقسم القياسات، وبالجملة الأقاويل، بقسمة أخرى، فيقال: إن الأقاويل إما أ، تكون صادقة لامحالة بالكلّ، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكلّ، وإما أن تكون صادقة بالأكثر كاذبة بالأقل، وإما عكس ذلك، وإما أن تكون متساوية فى الصدق والكذب فالصادقة بالكّل لإمحالة هى البرهانية، والصادقة بالبعض على الأقل فهى السوفسطائية، والكاذبة بالكل لا محالة فهى الشعرية. وقد يبين أن القول الشعرى هو الذى ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية، ومع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع (السولوجسموس) أو ما يتبع السولوجسموس – وأعنى بقوله: (ما يتبعه): الاستقراء والمثال والفراسة، وما أشبهها مما قوته قوة القياس"[٢٥].

فالقول الشعرى إذن هو القول الكاذب بالكل، وماليس بجد لىّ أو برهانى أو خطابى أو مغالطى. وإن كان يرجع إلى نوع من أنواع القياس – فى نظر "الفارابى".

والغرض من الشعر – أيضا كما يرى (ابن سينا) – ليس إيقاع اعتقاد ما أو تصديق، وذلك بسبب أن صناعة الشعر لم تكن للتصديق بل هى قامت على أساس التخييل. وهكذا يصبح الشعر برهانا كاذبا. إذ يرى (الفارابى) أن الأقاويل الشعرية هى الكاذبة بالكل. وأن القول الشعرى هو ما ليس بالبرهانى أو الجدلى أو الخطابى أو المغالطى.

وقد رأى (ابن رشد) "أن الأقاويل الشعرية هى الأقاويل المخيلة"[٢٦] ورأى أن الصناعة "المخيلة أو التى تفعل فعل التخييل ثلاثة : صناعة اللحن، صناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية"[٢٧]. "وعمل اللحن فى الشعر هو انه يعد النفس لقبول خيال الشيء الذى يقصد تخييله"[٢٨].

والشعر لا ينظر إليه من حيث هو شعر من ناحية الصدق أو الكذب، وهذا ما أكده (ابن سينا) حين رأى أن الخيال الشعرى لا يحاول إيقاع التصديق، بل التخيل مفرقا بين إذعان التصديق وإذعان التخيل.

يقول ابن سينا :

"والتخيل إذعان والتصديق إذعان. لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه. فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب حال المقول فيه"[٢٩].

والخيال الشعرى "نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفيا لأنسقة متعارف عليها"، أو نوعاً من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقّى إلى إعادة التأمل فى واقعه، من خلال رؤية شعرية، لا تستمدّ قيمتها من مجرد الجدّة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على أثراء الحساسية وتعميق الوعى. ومن خصائص الخيال الأصيل أن يحطّم سور مدركاتنا المعرفية، ويجعلنا نجْفُل لائذين بحالة من الوعى بالواقع، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شئ يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شئ يكتسب معنى فريداً فى جدته وأصالته"[٣٠].

وإذا كان "الفارابى" قد أكد على أن الشعر ليس طبعا أو إلهاما إنما هو صناعة لها قوانينها ومواصفاتها التى يجب أن يمتلك زمامها الشاعر المسلجس، فإنه بذلك يجعل الشاعر محكوما بالمنطق مما يحد من التخيل، ويجعله عملية غير حرة بل مقيدة بما يمليه العقل وقد ربط بالقياس.

(٢)

إذا كان الفلاسفة العرب (الفارابى، ابن سينا، ابن رشد) قد ربطوا بين التخييل وبين علم النفس "الأرسطى" بعد أن كيفوا معطياته فى تصورهم لمفهومى الشعر والتخيل فإن "حازم القرطاجنى" قد أخذ هذا كلّه، وصهره فى بوتقته ليقدم نظريته فى الشعر.

وقد كان حديث (حازم القرطاجنى) عن علاقة الشعر بالتخيل والمحاكاة يصدق على الفنون جميعا اذ يقول : "المعتبر فى حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة"[٣١]

كما يؤكد على آراء "أرسطو" والفلاسفة العرب - بالنسبة لموضوع الصدق والكذب فيقول : "الرأى الصحيح فى الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل"[٣٢] مؤكدا على أن التخييل هو أساس الشعر. كما يؤكد على أن "الشعر كلام مخيّل موزون، مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها - بما هى شعر غير التخييل"[٣٣].

ويستخدم "حازم القرطاجنى" فى حديثه عن حدّ الشعر وطبيعته المميزة مجموعة من المصطلحات أهمها : المحاكاة، والتخيل، والتخييل والقوة المتخيلة أو المخيلة، وهو يبدو من حيث الظاهر كأنه يستخدم هذه المصطلحات متطابقة أو مترادفة فى تحديده لطبيعة العمل الشعرى ولطبيعة فعل الإبداع، ولكنه فى حقيقة الأمر يستخدم هذه المصطلحات فى مجالات متنوعة استخداما مقصوداً، لأنه يعى تماما أن للفنّ أطرافاً أربعة : أولها العالم المدرك (الخارجى للأشياء

والكائنات، والنفسى، أو الداخلى لذات الفنان)، وثانيها الفنان الذى يتأثر بهذا العالم وينفعل به، وثالثها العمل الفنى (شعرا أو غير شعر) الذى يتولد نتيجة علاقة الفنان بعمله، ورابعها المتلقى الذى يتوجه إليه العمل الفنى ويؤثر فيه. وهو يستخدم فى حديثه عن الشاعر وقواه الابتكارية مصطلح التخيل والمتخيلة والمخيلة، ويستخدمه أيضا فى الحديث عن العمل الشعرى. أما فى حديثه عن المتلقى فإنه يستخدم التخييل، لأنه يرى أن الشاعر يخيل - بعمله الشعرى - للمتلقى ما يتخيله هو فى علاقته بالعالم، وذلك ليدفع الشاعر بالمتلقى إلى أن يرى العالم كما رآه هو[٣٤].

وقد رأى "حازم القرطاجنى" أن للشاعر القدرة على تخيل ما لم يقم بتجربته تجربة مباشرة، وإن كان التخيل فى رأيه يستمد تجربته من الحس، أى أن ما تدركه الحواس هو بمثابة المادة الخام التى يقوم الشاعر بتصويرها فى صور مباينة للأصل، وإن كانت قدرة الخيال تقف عند حدود العقل.

ويؤكد "حازم" - متفقا مع "الفارابى" و"ابن سينا"، بأن التخييل هو تحريك النفس إلى طلب شئ أو الهروب منه، كما انه إثارة للقوة اللاواعية عند المتلقى، وأن المتلقى ينفعل للتخييل انفعالا من غير روية فيقوم بفعل شئ أو التخلى عنه وفقا لوقع التخييل فى نفسه.

يقول حازم :

"اشتد ولع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال به، حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها، وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالا من غير روية سواء كان الأمر الذى وقعت المحاكاة فيه على ما خيلته لها المحاكاة حقيقة، أو كان ذلك لا حقيقة له، فيبسطها التخييل للأمر أو يقبضها عنه. فلا تقصر فى طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك فيكون إيثار الشيء أو تركه طاعة للتخييل غير مقصر عن إيثاره أو تركه انقيادا للروية"[٣٥].

ويلتقى أيضا "حازم القرطاجنى" مع "أرسطو" - والفلاسفة (الفارابى - ابن سينا - ابن رشد) فى تصويره للتخييل الشعرى على أنه عملية إيهام تفضى إلى التحسين أو التقبيح، وبذلك فهو يربط عملية التخييل بالموقف الأخلاقى ، إذ

يقوم الشعر بتوصيل (قيمة) للمتلقى خلال عملية التخييل، فيكون المتلقى مدْعواً إلى طلب الشيء أو الهرب منه، مما ينجم عنه فى النهاية الموقف أو السلوك الأخلاقى.

وقد كان تأثير "أرسطو"، و"الفارابى" و"ابن سينا" قويا على "حازم القرطاجنى" الذى ينقل عنهم نقلا صريحا. فقد أخذ عن "ابن سينا" تصوره للعلاقة بين التخييل والصدق والكذب والأثر النفسى للشعر، كما نقل عنه تعريفه للشعر الذى يرى أن "الشعر كلام مخيّل موزون مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية .." فقد كان "حازم" معجبا بآراء الفلاسفة والمتكلمين ومناهجهم رغم ما أبداه من ملاحظات.

"ولقد عرض "حازم" ما يبديه الخيال من فعالية ونشاط فى النحت والتصوير والموسيقى والمسرح والشعر، معتبراً التصور الذهنى طريقا من طرق وقوع التخييل، برغم ما بين التخييل والتصور من تميز واختلاف، ولعله تأثر فى ذلك "بابن سينا" ومذهبه فى أن الخيال يعين على التصور والإدراك فى بعض العلوم التى تحتاج إلى التخيل كالأشكال الهندسية"[٣٦].

أما الصوفية فقد تأثرت بالأفلاطونية و"أفلوطين". فقد كانت "الأفلاطونية المحدثة" هى المذهب التلفيقى الذى اختار من كل مذهب ما يتفق والنزعة الصوفية التى امتاز بها "أفلوطين" قد كانت له مدرسة فى التربية الروحية، وكان له أتباع ومريدون فتناولت هذه المدرسة الأرسطية المتأخرة والأفلاطونية المتأخرة والرواقية، وأضافتها إلى السحر والتنجيم والأساطير، وكل ما عرف عن الشرق من تراث روحى، وأخرجت مذهباً يموج بمختلف الآراء وشتى النظريات، فقد تضمن آراء العرفانيين، وكان أفراد كثيرون منهم يتابعون دروس "أفلوطين"، وتأثر المذهب بمعتقدات فارس نتيجة للاحتكاك الثقافى الذى كان ملحوظا بين الفرس والروم"[٣٧].

وكان تأثير هذه المدرسة قويا على "الغزالى" و"السهروردى"، وغيرهم.

وقد رأى "أبو حامد الغزالى" أن الخيال يتميز بخواص ثلاث: إحداها : أنه من طينة العالم السفلى الكثيف، لأن الشيء المتخيل ذو مقدار وشكل

وجهات محصورة مخصوصة، وهو على نسبة من المتخيل من قرب أو بعد ومن شأن الكثيف الموصوف بأوصاف الجسم أن يحجب الأنوار العقلية المحضة التى تنزّه عن الوصف بالجهات والمقادير والقرب والبعد.

والثانية : أن هذا الخيال الكثيف إذ صفّى ودقق وهذّب وضبط، صار موازيا للمعانى العقلية ومؤديا لأنوارها، غير حائل عن إشراق نورها منها.

الثالثة : أن هذا الخيال فى بداية الأمر محتاج إليه جدا لتضبط به المعارف العقلية فلا تضطرب ولا تتزلزل ولا تنتشر انتشاراً يخرج عن الضبط، فالمثالات الخيالية للمعارف العقلية هى نعم المعين[٣٨].

أما "السهروردى"، فيرد على المشائين القائلين بأن الخيال قوة مرتبة فى آخر التجويف الأول من الدماغ، وهو خزانة صور الحسّ المشترك، وذلك بعد غيبتها عن الشعور، – فى الحكمة الإشرافية – قائلا : إن "الصور الخيالية على ما فرضت مخزونة فى الخيال باطلة، فهى لو كانت فى الخيال لكانت جاهزة دائما للنُور المدبر أى للنفس، ولما نسى الإنسان الصور الخيالية، فليس صحيحا أن الخيال خزانة الحسّ المشترك، بل الواقع أن خزانة الحس المشترك فى عالم الذكر، أى عند الأفلاك النورية، ودليل ذلك أن الإنسان لا يجد فى نفسه عند غيبته عن تخيل (زيد) شيئا مدركا له أصلا، بل إذا أحس الإنسان بشيء ما يناسبه أو يفكر فيه ينتقل فكره إلى (زيد) فحصل له استعداد استفادة صورته من عالم الذكر، والمفيد إنما هو النور المدبر لكونه المحصل لاستعداد الاستفادة"[٣٩].

والتخيل مثل الإبصار يرجعان إلى الذات النورية المدبرة الفياضة، ولولا عملية الإشراق لما حصل خيال أو إبصار. إذ أن هذه القوى المختلفة استعدادية فقط. وعند إشراق النفس على القوة المتخيلة تدرك بعلم حضورى إشراقي الصور المتخيلة الخارجة، وهى التى فى عالم المثال قائمة بذاتها لافى (أين) كصور المرايا، إلا أنها مرئية بمرآة الخيال. فهو مرآة للنفس بها يدرك الصورة المثالية ومنها الخيالية[٤٠].

أما (ابن عربى) فقد رمز إلى الخيال بالإكسير إذ ذكر فى الفتوحات المكية أن الخيال صاحب الإكسير الذى تحمله على المعنى فيجسده فى أى

صورة شاء. أما التمثيل الرمزى للخيال بالمرايا الصقيلة فقد أشار اليه "ابن عربى"[٤١] فى قوله:

" .. ومن ذلك الصورة فى المرآة، وفى كل جسم صقيل، إن كان الجسم الصقيل كبيراً كبرت الصورة المرئية فيه، ثم إذا نظرت إلى الصورة من خارج وجدتها غير متنوعة فيما ظهر فيها من التنوع بتنوع المرائى، حتى فى تموج الماء تظهر الصورة متموجة، وكل عين تقول للأخرى إنها فى مقام الخيال وإن الحق بيدها، وتصدق كل نظرة منها، فتعلم قطعا أن الصورة المرئية فى المرائى والأجسام الصقيلة، إنما ظهورها فى الخيال كرؤية النائم وتشكل الروحانى سواء، وأنها فى المرآة لا فى الحسّ فإنها تخالف صورة الحس"[٤٢].

والخيال عند ابن عربى (لا موجود ولا معدوم ولا معلوم ولا مجهول، ولا منفى ولا مثبت). "وقد الحق الصوفية بمبدعات خرق العادات وعلم السحر وعلم الفراديس، وتجليات سوق الجنة، وتفضى العلاقة بين الخيال والإبداع إلى الكشف عن الوشيجة العرفانية بين الخيال والتجلى التى عالجها العرفاء فى سياق ثيولوجى خالص يتمثل فى التجلّى الإلهى أو التجلى الملائكى، ومذهبهم فى ذلك أن العلو لا يتجلى على نحو واحد متكرر، وانما يتنوع تجليه بتنوع الصور وعلى هيئة استعداد المتجلى له لتفاوت الاستعدادات شدة وضعفا"[٤٣].

(٣)

لقد كان العقل بمثابة مبدأ جوهرى بين المبادئ الكبرى فى المذهب الكلاسيكى. "والواقع أن العقل فى ميدان الفن هو ما يعارض الخيال ولعبة الإلهام الحرة. ومنذ سنة ١٦١٠ رفعه (ديميه) إلى المركز الأول فى الخلق الشعرى، قبل أن يرفعه اليه (ديكارت) فى الفلسفة فباسم العقل يحكم النقاد على الأدب، وتحت لوائه ينتظم دون تردد كل الذين يناضلون فى سبيل شعر جيد"[٤٤]. ولقد كان الدور المنسوب للعقل فى العمل ينحصر فى تقييد الخيال إنْ لم يكن فى كبح جماحه، فالعقل هو الحكم، وقد حام الشك حول النتائج التى تترتب على عمل العقل فى المجال الشعرى، وكان يجب الانتظار حتى سنة ١٨٢٠، ليظهر الحكم والخيال مرتبطين فى تناغم كامل على أكثر ما يكون الكمال[٤٥].

كما يقول "لابروبير" الكلاسيكى الفرنسى : "يجب ألا تحتوى أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال، لأنه لا ينتج غالبا إلا أفكاراً باطلة صبيانية، لا تصلح من شأننا، ولا جدوى منها فى صواب الرأى أو قوة التمييز أو فى السمو بحالنا، فيجب أن تصدر أفكارنا عن الذوق السليم، والعقل الراجح، وأن تكون أثراً لنفوذ بصيرتنا"[٤٦].

"بل كان الكلاسيكيون يرون أن الخيال قسمة مشتركة بين الانسان والحيوان"[٤٧]، فى مقابل ما رآه "ديكارت" بأن العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين البشر، وبذلك يكون الارتكان إلى الخيال بمثابة الارتداد إلى ما قبل العقل أو إلى المرحلة الحيوانية.

لقد رأى "ديكارت" أن القدرة على التخيل تعتمد على شيء خارج النفس فقد كان من الميسور له (أى لديكارت) أن يتصور أنه إذا وجد جسم قد اتصلت به نفس، واتحدت اتحاداً يمكنها من أن تلتفت اليه متى شاءت أمكنها بهذا أن تتخيل الأشياء الجسمانية. فهذا الاتجاه من التفكير يختلف عن التعقل من جهة أن النفس حين تتصور كأنما تلتفت إلى ذاتها وتنظر فى فكرة من الأفكار التى لديها. لكن حين تتخيل تلتفت إلى الجسم وتنظر فيه إلى شيء يطابق الفكرة التى كونتها هى نفسها، أو التى تلقتها عن طريق الحواس. إن من الميسور تصور التخيل على هذا النحو إذا صحّ أن الأجسام موجودة، وعَجزى عن أن أجد طريقاً آخر لتفسير حصوله يحملنى على الظن بأنها موجودة[٤٨].

إن هذا الرأى ينبع من الوضع الذى أوجده "ديكارت"، وهو جعل التفكير أساس الوجود، فى عبارته الشهيرة (أنا أفكر، إذن أنا موجود) وهو الوضع المعكوس للتخيل الذى يرتبط بالإدراك الحسى.

أما "ديفيد هيوم" فقد رأى أن الفهم خاصية عامة وأساسية للتخيل، وأن التوهم Fancy هو قدرة التخيل على ربط الأفكار بالسبل الفنتازية التى يجب تجنبها، ولكنه مع ذلك رأى أن التخيل حيوى بالنسبة للمعرفة[٤٩].

وفى إطار تفرقته بين أفكار الخيال وأفكار الذاكرة رأى أنه بالرغم من أن "لا أفكار الذاكرة ولا أفكار الخيال، ولا الأفكار الحية ولا الأفكار الذابلة تستطيع أن تحقق لنفسها ظهوراً فى الذهن ما لم تكن قد سبقتها ومهدت لها انطباعات مقابلة لها، إلا أن الخيال غير مقيد بنفس الترتيب والشكل الذين جاءت على نحوهما الانطباعات الأصلية Original Impression بينما الذاكرة مقيدة بها على نحو ما، دون أن يكون فى مستطاعها إحداث أى تغيير[٥٠].

وهكذا فإن (هيوم) يقرّ بحرية التخيل وطاقته الإبداعية التى لا تقف فى وجهها قيود الترتيب والشكل المفروضة على الذاكرة التى تحتفظ بالإدراك كاملا دون تغيير.

ولقد ربط "كانط" بين التخيل والمعرفة – أيضا – فقد رأى أن على التخيل أن تقوم بواجبين Two Tasks لكى يكون فى الإمكان إنجاز المعرفة –

على الرغم أنه ليس من السهل فصلهما دائما. فأولا : هو (أى التخيل يكمل الجزئيات الضرورية للإحساس لأنه من المستحيل أن ندرك شيئا كاملا برمته مرة واحدة وان كنا لا ندرك الطبيعة الجزئية لإدراكنا. فإذا كنا لا نستطيع رؤية أكثر من ثلاثة أوجه للمكعب إلا أننا نفكر فيه دائما كشيء له ستة أوجه، هذه التكملة للإدراك تأتى من التخيل التوليدى). وثانيا : ان هذا التخيل التوليدى يعطينا التأليف الترانسندتالى للتخيل The Transcendental Synthesis of Imagination. وهذه القدرة التوليدية الخاصة بالخيال ذات أهمية كبيرة فى إنتاج الصور التى تساعد الذهن على استكمال المعرفة[٥١].

وتعد أفكار "كانط" فى التخيل ذات أثر بالغ فى تحويل مفهوم التخيل من التصور الكلاسيكى - الذى يحدّ من أهميته، ويكبح جماح الخيال فى الشعر، ويجعله تحت تأثير سيطرة العقل - إلى التصور الرومانتيكى خاصة على أيدى "كولردج Corleridge"، و"وردزورث Words Worth".

وقد رأت (مدام دى ستال) أن الشعر هو تأليه العاطفة، ولكى نبلغ الشعرية علينا أن نهيم وراء الأحلام فى مناطق أثيرية، فننسى ضجيج الأرض ونحن نستمع إلى التناغم السماوى معتبرين الكون كله رمزاً لانفعالات النفس. وأفضل الشعراء هو من كان أرقهم إحساسا، ومن كانت نفسه أكثر أهلية للشعور بهذه الانطلاقات الدينية تقريبا. أما الخيال والمهارة فى التقنية فيجيئان فى المرتبة الثانية، ويمكن إضافتهما للحالة الشعورية وباستطاعة الشعر التخلى عنهما[٥٢].

وهكذا جعلت "مدام دى ستال" العاطفة فى المرتبة الأولى، أما الخيال، ففى المرتبة الثانية وإن كان يمكن الاستغناء عنه.

أما (بليك) و(كولردج) و (وردز ورث) (وشيلى) و(كيتس)، فقد عبروا فى أشعارهم عن نظريات عميقة للخيال. فقد كان الخيال عند الرومانتيكيين أمراً جوهريا، إذْ أنهم كانوا يعتقدون باستحالة الشعر بدونه. وقد كان هذا الإيمان العميق بالخيال جزءاً من إيمان العصر بالذات الفردية، إذ كان الشعراء على وعى بالقدرة الرائعة على خلق عوالم من صنع الخيال، وما كان يسعهم أن يؤمنوا أن

هذا نوع من الكسل أو الزيف. كانوا يعتقدون أن كبح جماح الخيال إنما يعنى إنكار أمر حيوى ضرورى لكيانه جميعه. وأن الخيال وحده هو الذى يجعل منهم شعراء، وأنهم يستطيعون بممارستهم له، أن يقوموا بخير ما قام به الشعراء الذين ضحوا به فى سبيل الدقة والذوق العام(٥٣).

وقد كانت المسيحية ذات أثر كبير فى الرومانتيكية، "والنفس المتشربة بالتقليد المسيحى، وإنْ لم تكن عميقة مسيحيا، تصبح شاعرية بشكل طبيعى، فى ما يتعلق بحالة الفكر الصالحة للخلق وبالمثال الخاص بالجمال"(٥٤).

ولقد كان إصرار الرومانتيكيين على الخيال أمرا تدعمه اعتبارات دينية وميتا فيزيقية. وقد اعتقد كل من (بليك) و(كولردج) و(وردزوزث) أن الخيال مرتبط بطريقة ما بنظام فوق الطبيعة. وتكمن الخطورة فى مثل هذا الغرض الجريء فى أن الشاعر قد يستغرقه عالمه الخاص، وما يقتضيه كشف زوايا هذا العالم البعيدة، حتى يغدو عاجزا عن نقل تجربته الجوهرية إلى الآخرين ويفشل فى تحويلهم إلى عقيدته الخاصة، وقد خلق الرومانتيكيون عوالم من صنعهم، كما نجحوا فى إقناع الأخرين بأن تلك العوالم غير باطلة. ولاهى مجرد نتائج من صنع الوهم"(٥٥).

ولقد قدم "كولردج" نظريته فى الخيال مقارنا بين التوهم والتخيل، إذْ رأى أن التوهّم محدود المجالات، وهو لا يزيد عن نوع من الذاكرة طرح عنها أعباء الزمان والمكان. وقد اعتبر الخيال إما أوليا Primary أو ثانويا Secondary.

والخيال الأولى عنده هو بمثابة القوة الحية والعامل الأساسى فى الإدراك الإنساني Human Perception، وتكرار للعقل المحدود لفعل الإبداع السرمدى فى الأنا المطلق. أما الخيال الثانوى فقد اعتبره صدى Echo للخيال الأولى، وهو - أى الثانوى - يوجد مع الإرادة الواعية، وهو وإن كان يشبه الخيال الأولى فى وظيفته، إلا أنه يختلف عنه فى الدرجة. إنه يذيب، وينشر، ويشتت لكى يبدع من جديد، وحين يستحيل عليه فعل ذلك فإنه يسعى إلى

إيجاد الوحدة بين الأحداث المتصارعة. انه جوهرى وحيوى، فى حين أن موضوعاته كموضوعات هى بالضرورة ثابتة وساكنة[٥٦].

وقد فرق (وردزورث) بين الوهم والخيال مقررا أن الخيال أسمى من الوهم وإن كان الوهم أخطر من الخيال. "فالوهم سلبى يغتر بمظاهر الصور ويسخرها لمشاعر فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهبية التى من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظُه، أصيلة فى شكلها ولونها"[٥٧]. كما رأى أن الخيال "هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباسا فيه يكتسى أشخاص المسرحية نسيجا جديدا، ويسلكون مسالكهم الطريفة، أو هو تلك القدرة الكيماوية، التى بها تمتزج العناصر المتباعدة فى أصلها والمختلفة كل الاختلاف كى تصير فى مجموعها كلا متسقا ومنسجما"[٥٨].

وقد اتفق (وردزورث) مع (كولردج) فى تفرقته بين الخيال والوهم. ورأى أن الخيال أهم هبة يُمنحها الشاعر، ولكنه اختلف معه فى إدراكه للعالم الخارجى فهو - أى (وردزورث) يعترف باستقلال هذا العالم ويصرّ على وجوب أن يعترف به الخيال بمعنى كلى. كما أنه لم يضع العقل - كما فعل غيره من الرومانتيكيين فى مكانه دنيا. وإنما فضّل أن يُكسب الكلمة قيمة جديدة،وأصر على أن البصيرة الملهمة ليست إلا شيئا منطقيا فى ذاتها[٥٩].

كما رأى أن الخيال ينبغى أن يكون فى خدمة العالم الخارجى، إذ ليس العالم ميتا، وإنما هو حى له روحه الخاصة، وهى روح تختلف عن روح الانسان، بمعنى كلمة الحياة كما نعرفها على الأقل.

ويرى الرومانتيكيون أن الخيال يكشف نوعا ما من الحقيقة، وابتعدوا عن التفكير فى أن الخيال يعالج ما لا وجود له. فالبصيرة والخيال لا ينفصلان فى الواقع، وانما يكونان موهبة واحدة فى الأغراض العملية. فالبصيرة توقظ الخيال ليعمل، وهو بدوره يزيد من حدتها عندما تنشط[٦٠].

ولقد أكد "بليك" على أهمية الخيال، فرأى أن قوة واحدة هى التى تصنع الشاعر، تلك القوة هى قوة الخيال، الرؤيا الإلهية. لأن الخيال عنده خالق الحقيقة. وتلك الحقيقة هى النشاط الإلهى للنفس فى طاقتها التى لا تحدّ، وقد

تحول اهتمامه إلى عالم روحي مثالي، ساعد في تشييده مع كل من دانوا للخيال[11].

وقد رأى "نوفاليس" أن ملكة الخيال هي أعظم ما في الوجود. وأن الشعر تصوير للوجدان – لمعالم الباطن بكليته. ويقول : "الحلم في رأيي سلاح يحمينا من اطّراد الحياة وسيرها المعتاد، راحة من الخيال المقيد، حيث تخلط كل صور الحياة بعضها ببعض وتقطع الجِّدية المستديمة التي يحيا فيها البالغون عن طريق اللّعب الطفولي المرح. لولا الحلم لشخنا قبل الأوان، ولذلك نستطيع أن نعدّه هبة الهية، ورفيقا طيبا على طريق الحج إلى القبر المقدس"[12].

ولقد كتب نوفاليس :

"لابد من إضفاء الرومانتيكية على العالم بأسره، فبذلك نكتشف المغزى الأصيل للكائنات مرة أخرى : بإضفاء مغزى سام على المألوف من الأشياء، بإضفاء مظهر غامض على الأشياء العادية، وإضفاء كبرياء المجهول على المعلوم، وسيما المحدود على غير المحدود .. وإذا كنا لا نرى أنفسنا نعيش في عالم الأحلام، فإنما مرجع ذلك إلى ضعف أعضائنا وحواسنا"[13].

اننا لا نستطيع بلوغ عالم الأحلام، وراء هذا العالم الواقعي إلا عندما نتخلى عن العقل الواعي، ونطلق العنان للخيال[14].

ولقد تميزت المرحلة الرومانتيكية بالشغف بالخيال والتعبير عن العاطفة المشبوبة، والارتباط بالطبيعة والريف، والعودة إلى براءة الطفولة، والتعبير من خلال الصور المستقاة من الطبيعة عن خلجات النفس.

يقول بليك :

"في صبيحة يوم من أيام مايو ذهب إلى الكنيسة
تصحبه الجنيات، واحدة، واثنتان، وثلاث،
ولكن ملائكة العناية الإلهية طردتْهن جميعا.
وعاد إلى بيته تعيسا

* * * *

لم يخرج إلى الحقل ولا إلى الحظيرة،
لم يخرج إلى القرية ولا إلى المدينة،
وإنما عاد إلى البيت في سحابة، سحابة سوداء،
ولجأ إلى فراشه واضطجعْ

* * * *

وقام عند قدميه واحد من ملائكة العناية
وعند رأسه واحد من ملائكة العناية،
وفي منتصف السحابة، السحابة السوداء،
والرجل المريض على الفراش، في منتصفه"[٦٥].

وقد كان "بليك" يعنى بالجنّيات نبضات الخيال الخلاق، وملائكة العناية هم قوى العدالة والأخلاق، وقد رأى فيهم أشرس الأعداء شؤما على حياة الخيال الطليقة. فهذا الانسان الذى كان قد وضع كل ثقته فى تلك الحياة الطليقة يجد نفسه مشلولاً تغله تلك القوى التى راح يدينها أعنف إدانة[٦٦].

وقد تمثل الإسهام الرومانتيكى فى الشعر العربى لدى شعراء كثيرين، مثل "إبراهيم ناجى" و"على محمود طه"، و"محمود حسن إسماعيل"، وغيرهم من الوطن العربى، كما تمثل عند شعراء المدرسة الحديثة لدى "السياب"، و"حجازى" و غيرهما. وتعدّ قصيدة "العام السادس عشر" التى يفتتح بها (أحمد عبد العطى حجازى) ديوانه (مدينة بلا قلب) من العلامات البارزة على هذه المدرسة، حيث يبدأ اكتشاف شخصية المرأة، وكونها تعد هدفاً لذاتها فى الشعر، كما كان استلهام الصور من الريف والطبيعة من أهم مميزاتها، والتعبير عن العاطفة المشبوبة. "والاعتماد على الخيال والوهم لا الاعتماد على الواقع والتجربة، والحب الذى يتغذى على القلق والسهر والخروج بالشعور والفكر عن منطقة الواقع الحى"[٦٧].

يقول أحمد عبد المعطى حجازى :[٦٨]

"عامى السادس عشر
يوم فتحت على المرأة عينى

يومها .. واصفرّ لونى
يومها .. دُرْت بدوامة سحرْ!
كان حبى شرفة دكناء أمشى تحتها
لأراها.
لم أكن أسمع منها صوتها
إنما كانت تحيينى يداها
ثم أمضى، أسهر الليل إلى ديوان شعر
(يا فؤادى رحم الله الهوى
كان صرحاً من خيال .. فهوى
اسقنى واشرب على أطلاله
وارْو عنى، طالما الدمع روى)
كنت أهوى هؤلاء الشعراءْ
أرتوى من دمعهم كل مساءْ
أتغنى معهم بالمستحيلْ
وبألوان الذبولْ
وبأوراق الخريفْ
وهى تعدو فى يد الريح إلى غور مخيف
وبطير أسود فى اللانهايةْ
راح يستفتى نواقيس الهدايةْ
باحثا فى الأرض عن دود، وعن رب جديد!"

لقد كان اهتمام الرومانتيكيين بالخيال، والعاطفة المشبوبة، والابتعاد عن الواقع ذا أثر كبير فى ابتعادهم عن الفكر، فقد تمرّدوا على العقل الكلاسيكى، وجعلوا الخيال مصدر الإبداع والكشف، ووسعوا من الفجوة بين الواقع والشعر كما جعلوا الفجوة كبيرة بين الشعر والفكر.

(٤)

لقد رأى "هيجل" أن الفن يتطلب نشاطا ذاتيا خلاقا، يجعل منه حين يصوغه ويشكله موضوعا لحدس الآخرين من القراء أو المتلقين بجميع أنواعهم. وتقوم مخيلة الفنان بهذا النشاط الخلاق. لأنه لكي يصبح العمل الفني واقعاً محسوساً لابد من أن ينضج داخل ذات الفنان الخلاقة. كما يميز (هيجل) بين المخيلة الخلاقة وبين الخيال السلبي الخالص. فالمخيلة ملكة مبدعة تتيح للفنان أن يدرك الواقع بكل ألوانه وأشكاله، وأن ينقش في ذهنه الصور المتباينة للواقع، هذا بالإضافة إلى ذاكرة قادرة على الحفظ[١٩].

يرى "هيجل" أن الخيال هو أهم الملكات الفنية، لكنه يحذر من الخلط بين الخيال الخلاق والخيال السلبي المحض[٢٠].

وينبغي على الفنان ألا يبدأ بالاعتماد على تصوراته الشخصية، بل أن يغوص في الحقيقة الواقعية، تاركا المنطقة السطحية للمثل الأعلى المزعوم. فالشعر الذي يبدأ من المثل الأعلى هو دائما مريب متهم، لأن الفنان يجب عليه أن يستمد لا من المخزن التجريدات العامة، وإنما من مخزن الحياة. لأن مهمة الفن ليست التعبير عن أفكار – كما هو الشأن في الفلسفة – بل عن أشكال واقعية خارجية[٢١].

ولا يقتصر دور الخيال الخلاق على إدراك الحقيقة الخارجية والباطنة، لأن العمل الفني ليس فقط كشفا للروح وهي تتجسد في أشكال خارجية، لكن ما يجب أن يعبّر عنه هو حقيقية ومعقولية الواقع الممثل. ومعقولية الموضوع الذي اختاره الفنان ينبغي ألا تكون حاضرة فقط في وعيه وأن تثيره، بل يجب أيضا أن يدرك أعماقها وطابعها الجوهري[٢٢].

والفنان بحاجة إلى حساسية مرهفة تدمجه بموضوعه، ومن هذا المنظور لا يكفي أن يكون الفنان خبيراً بالعالم بتظاهراته الخارجية والداخلية معا، بل

لابد أيضا أن يكون قد خامره قدر كبير من المشاعر الكبيرة، وأن يكون قلبه وروحه قد اهتزا وانفعلا بعمق، وان يكون قد عانى قبل أن يغدو مؤهلا للتعبير عن أشكال عينية عن أعماق الحياة التى لا يسبرغورها[٧٣].

وقد ربط (هيجل) بين هذا الخيال الخلاق، والإلهام والعبقرية، فرأى أن "العبقرى هو من يملك القدرة العامة على الإبداع الفنى، كما يملك الطاقة الضرورية لممارسة هذه القدرة بأقصى درجة من الفعالية بيد أن هذه القدرة وهذه الطاقة هما فى جوهر هما ذايتتان، لأن الإنتاج الروحى لا يمكن أن يصدر إلا عن ذات شاعرة بما تريد، وواعية بالأهداف التى تهدف إليها، وبالعمل الذى تريد إنجازه"[٧٤].

وبذلك يكون "هيجل" قد ربط بين الخيال والوعى والهدف، ولم يجعل الشعر تهويماً، أو نوعاً من الاستقبال اللاّواعى من قبل الفنان، وإن الإلهام الحقيقى هو الذى يستثيره مضمون محدد أدركه الخيال كيما يعبر عنه فنيا. وهو يمتزج بهذا العمل النشيط للتشكيل الذى يرتبط - من ناحية - بأعماق الباطن، ومن ناحية أخرى - بالتنفيذ الموضوعى. إن الإلهام هو نتيجة ضرورية لهذين النشاطين[٧٥].

أما "شوبنهاور" فيرى أن موضوع العيان فى التجربة الفنية هو الصور، ولهذا فإن الطابع الأكثر تميزاً للعبقرى هو إدراكه الكلى وتأمله للصور. وهذا يتم فى معرفة عيانيه تقوم بها عين الفنان الناصعة فتنفذ إلى أسرار الأشياء. غير أن العبقرى لا يقتصر على العيان المتصل باللحظة الحاضرة، بل يستعين كذلك بالخيال من أجل توسيع مجال نظره[٧٦].

إن أهمية الخيال بالنسبة للفنان كبيرة، فهو - أى الخيال - أداة لا غنى عنها. فالإنسان ذو الخيال الموهوب يستطيع أن يهيب بالأرواح القادرة على أن توحى إليه فى اللحظة التى يريدها بالحقائق التى لا يقدمها له الواقع العادى إلا نادراً وبصورة مشوّهة هزيلة وتقريبا دائما فى غير الأوان. أما الإنسان عديم الخيال فلا يعرف من العيان إلا ذلك العيان الحسّى المغلول فى أصفاد الظواهر ولا يصلح صاحبه على أن يكون عبقريا، ولا يقدر على الاتيان بشئ عظيم، اللهم إلا فى ميدان الرياضيات، فهذا ميدان الأشياء المجردة والخيال المجرد"[٧٧].

(٥)

إن التخيل يعد شرطا ضروريا للفنان، لأنه يوسع أفقه، ويجعل الموضوعات ماثلة أمامه، لأن الفنان الواسع الخيال يستطيع أن يجعل الأرواح قادرة بأن توحى إليه فى اللحظة التى يريدها، وذلك على العكس من الإنسان العادى الذى يظل أسير ما يقدمه له الواقع، بكل ما فيه من تشوه وضعف.

وفى مقابل اهتمام الرومانتكيين بالطبيعة نجد "بودلير" يقول : "إن أغلب الأخطاء فى علم الجمال تأتى من الفكرة الخاطئة التى سادت القرن التاسع عشر، خاصة بعلم الأخلاق، فلقد اتخذ الناس الطبيعة إذ ذاك أساسا وأصلا (نموذجا) لكل خير ولكل جمال ممكنين، ولم يكن إنكار هذا العصر للخطيئة الأولى ذا أثر قليل فى الجمال الذى عم ذلك العصر"[٢٨].

إن أهم ما يتصف به الفنان هو صفة الخيال، فالخيال فى مجال الفن، هو (سيد الملكات). وهو الذى يحلّل العناصر التى تتقدم للحواس والعقل ويعيد تشكيلها كما يتراءى له. وليس الخيال نزوة، أو حلْماً، أو بناء قصور فى الهواء. بل إن (الخيال الإبداعي، هو الذى يفترض أن الانسان صورة شبيهة بالله، ويحتفظ بعلاقة بعيدة مع هذه القوة العليا التى يخلق بها العالم ويصونه). وبناءً على هذه الحقيقة يصبح الخيال أصل إلهى ينتمى إلى اللآنهائى فالفنان يصنع عمله بالعناصر المتفرقة فى الطبيعة كما يصنع الخالق عمله من لا شيء. والنشاط الفنى اشتراك من بعيد، لكنه اشتراك حقيقى فى النشاط الخلقى لله[٢٩].

لقد كان (بودلير) يشمئزّ من الواقع السطحى الذى هو بمثابة نسخة من الطبيعة. "إن المادة التى يعالجها (بودلير) تتوهج على الدوام - مهما بلغت من

الحدّة وإثارة الفزع والاشمئزاز – بروحانية متوقدة تسمو فوق كل واقع وتنزع بكل قوتها للخلاص منه"[80].

ان ما يمكّن الشاعر من تحويل الواقع وتخليصه من (واقعيته)، هو ملكة الحلم أو الخيال أو المخيلة – كما يرى (بودلير) – فالحلم لديه كامل كالبلور، وهو بهذا الوصف يقارن الحلم بشيء غير عضوى ليضمن له منزلة متفوقة على الواقع المحسوس.

يقول "بودلير" فى قصيدة "حلم باريسى"[81]:

"رأيت فى الحلم مشهدا مربعا
لم تره عين فانية
ولم تزل صورته الغامضة البعيدة
تخلبنى فى هذا الصباح
إنّ النوم يزْخر بالعجائب!
فبنزوة فريدة
كنت قد نفيت من هذه المناظر
فوضى الحياة النباتية،
ورحت استمتع فى لوحتى
كالرسام المزهو بعبقريته
بالرتابة المسكرة
للمعدن والمرمر والماء
كان قصراً هائلا غير محدود
أشبه ببابل كلها سلالم وأقواس
مملوءًا بالأحواض ومساقط المياه
التى تهوى فى ذهب باهت أو ناصع؛
وهناك كانت الشلالات ضخمة
كستائر من بللور
معلقة على أسوار معدنية ..."

إن هـذا الحلم "تعبير بالصور عن بناء ذهني وروحي مركب يسجل انتصاره على الطبيعة والانسان في رموز مشتقة من عالم المعادن والأحجار والعناصر، ثم يلقى بهذه الصور المركبة في المثالية الفارغة، لتشع مرة أخرى فتسكر العين ببهائها الرائع، وتشقى النفس برعبها الفظيع"(٨٢).

وقد دعا "بودلير"(٨٣) إلى (تراسل الحواس) – أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عطرة.. وذلك أن اللغة – في أصلها – رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معانٍ وعواطف خاصة. والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفس لما هو قريب مما هو بعيد، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة. وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي ليصير فكرة أو شعوراً، وذلك أن العالم الحسّي صورة ناقصة للعالم النفسي الأغنى والأكمل.

وقد جاء تعبيره عن وذلك في قصيدته التي عنوانها (تراسل) وفيها يقول "بودليز":

"الطبيعة معبد ذو دعائم حية،
وأحيانا تنطق هذه العُمد ولكنها لا تفصح،
ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة.
وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات،
كأنها أصداء طويلة مختلطة، تتردد من بعيد،
لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء، رحيبة كالليل، وكالضوء"(٨٤)

وقد حرص على إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية، وهو غموض يشفّ عن دلالته بالتأمل حتى لا تصير الصورة لغزاً من الألغاز. فقد كان الهدف الأساسي هو الخلاص من أسر الواقع الضيق، وهذا ما يمكن أن يقدمه الخيال للشاعر.

يقول "بودلير"[٨٥] :

"العطور، الألوان، والأصوات التى تتردد
هى طيوب ندية كملمس الطفل
عذبة كالمذاق، خضراء كالمروج"

"إن العطور يمكن أن يكون لها ملمس جلد طفل صغير، أو رقة صوت آلة (الأبوا) الموسيقية أو نفس لون الحقول الخضراء. وقد كان هذا التداخل بين الحواس أو ما قد نسميه (الانسجام المتزامن) واضح وملحوظ فى ديوان : (أزهار الشر) خاصة فى مجموعة القصائد الموجهة إلى (جان دوفال) حيث عطر شعرها يثير صورا مرئية من المناطق الاستوائية، أو أصوات سفن بعيدة[٨٦].

لقد كان "بودلير - فى تصوره لما أطلق عليه الخيال الخلاق- يحتفى بالصور البصرية، والتى هى من إبداع الخيال، ليعبر عن الشعور بالاختناق، والوقوع فى أسر عالم بلا أمل.

يقول بودلير[٨٧]:

"إني أفكر بالزنجية النحيلة المعلولة
تتخبط فى الوحل وتبدو منهكة العينين
من أجل نخيل جوز الهند الذى فقدته من زمن بعيد
أفريقيا الجميلة
وراء جدران سجن من ضباب لا ينتهى
أفكر بكل من فقد شيئا ولا يستطيع استرجاعه
بأولئك الذين يشربون دموعهم
ويرضعون الأسى كأنه ذئبة تبنتهم
أفكر بأيتام ضامرين كأزهار جافة
هكذا فى الغابة الكثيفة التى تغربت فيها روحى
تتردد بقوة أصداء ذكرى قديمة كأنها نفخة
بوق عالية
أفكر فى بحارة ضاعوا فى جزر معزولة

فى أسرى، فى المقهورين، وفى آخرين كثيرين"

أما فى قصيدته (إلى القارئ) فإنه يحشد العديد من الصور العنيفة غير المألوفة، معبراً عن عالم الشر والخطيئة، وانحطاط (الأنا) والتشويه والنقد الوحشى المجرح :

" إن الحماقة والضلال والخطيئة والشحّ
أشياء تشغل نفوسنا، وتعمل فى أبداننا
ونحنُ نغذّى نفوسنا التى يبكتها وخز الضمير
كما يغذّى الشحّاذون الهوام التى ترعى فى جسومهم
إن خطايانا عنيدة والجبن كامن فى ندمنا.
ونحن ندفع ثمنا فادحاً لا عترافاتنا.
ثم نسلك فى غبطة سبل الشرّ الموحلة
وقد خيّل إلينا أننا قد محونا كل أدراننا، بدموع بخسة
فى هيكل الندم
وعلى وسادة الشر نلمح نقيب الأبالسة
يهدّد أرواحنا المسحورة
ونرى معدن ارادتنا النفيس الصلب
ينصهر ويذوب على يد هذا الكيميائى البارع.
أجل. إنه الشيطان، ذلك الذى يمسك بالخيوط التى تحركنا
فنجد فى الصورة الدميمة دوافع الإغراء
وفى كل يوم ننحدر خلال الدياجير.
درجة فدرجة نحو الجحيم.
وكفاسق فقير يقبّل الصدر الشهيد
لفاجرة هرمة.
تختطف لذّة محرّمة
نضمها إلى صدورنا ونعتصرها بقوة كأنها برتقالة متعفنة
ان فى عقولنا يتدافع حشد من الجن

يتواثب فى شراهة كجحفل من الميكروبات الطفيلية
فإذا تنفسنا تساقط الموت من رئاتنا
أشبه بزهرة غير منظورة فى موكب الأنات الخرساء.
وإذا كانت الفضائح وطعنات الخنجر المسموم
لم توشّ بعد برسومها الساخرة
الخسيس المبتذل لمصائرنا البائسة
فذلك لأن نفوسنا – وأسفاه – على درجة كافية
من الجرأة والجسارة.
وفى أدغال – رذائلنا البشعة، الشبيهة ببنات آوى
والوحوش النائحة والعاوية والمزمجرة والزاحفة
تصغر، وتفحّ وتحشد رذيلة أبلغ شرّاً وخزيا من تلك الرذائل
وعلى الرغم من أن تلك الرذيلة لا ترسل نأمة، ولا صيحات عاليا.
فإنها لو شاءت لجعلت الأرض حطاماً
وفى وسعها لو تثاءبت أن تبتلع الكون بأسره
وتلك الرذيلة هى الضجر
إنها العين المثقلة بالعبرات
الحالمة دوما بالمشانق، تتمناها وهى تدخّن الترجيلة.
إنه القول الرقيق .. إنه الفجر
أنت تعرفه أيها القارئ المنافق، ياشبيهى، يا أخى "[88].

لقد كان "بودلير" من الجرأة والجسارة فى خلق الصور الغريبة، وغير المألوفة، والتى تواجه الإحساس بعتف، وتقلب القواعد القديمة لتدخل نوعاً جديداً من التطوير على القصيدة، إدى إلى ثورة فى الشكل، وفى بنية القصيدة. لقد تغيرت المفاهيم عن الصورة الرقيقة الناعمة، وصار القبح عنصراً جوهريا فى الجمال، وأصبحت الصورة تخاطب الانفعال، وتعبر عن كل ما يدور فى ذهن الإنسان، وانفرط عقد المحاكاة، وانتقاء الصور الجميلة الرقيقة من الطبيعة. صارت الصورة وحشية ونافذة إلى الأعماق.

إذا كان "بودلير" قد زلزل أركان الصورة التقليدية بعنف فإن (رامبو) قد دفع بالصورة والخيال إلى مدى أبعد مما وصل إليه (بودلير)، ففي شعره تتكرر صور "زهور من اللحم، تتفتح في غابات النجوم، وقصائد رعوية ذات أحذية خشبية تزمجر في الحديقة".. إنها صور تأخذ أساسها من الواقع الملموس، لكن الشاعر يرتفع بها إلى مستوى أبعد من الواقع عن طريق الإزاحة والقفز من الضدّ إلى الضدّ والتأليف الجديد بين عناصر لا تأتلف بطبعها في واقع الأشياء. إن هذا الفعل هو فعل خيال متسلط، ديكتاتوري، لا يقوم على الإدراك أو الوصف بل على الحرية الإبداعية المطلقة من كل قيد. إن العالم الواقعي يتحطم ويتفجر تحت سلطان الذات الشاعرة، التي تخلف صورها خلقاً. انه خيال يعكس العلاقة السويّة بين البشر والأشياء. ويضم المحسوس والخيالي في سياق واحد[٨٩].

يقول (رامبو) في قصيدة (السفينة السكرى) :[٩٠]

"عندما هبطت مع الأنهار العصية
أحسست أن ملاحي تخلوا عني:
كان ذووا الجلود الحمر قد سددوا حرابهم إليهم،
وسمروهم، وهم يصرخون، عرايا إلى الأوتاد الملونة
لم يعْنني أمْر البحارة أجمعين،
ولا أن كنت أحمل قمح الفلمنك أو قطن الإنجليز
ولما انتهى الضجيج وقضى على الملاحين
تركت الأمواج تسوقني إلى حيث أشاء
كنتُ في هدير المدّ و الجزر المخيف طوال الشتاءْ.
أشدّ صمماً من أدمغة الأطفال أجري وأطير:
أشباه الجزر المقتلعة في صخب الأعاصير.
لم تعرف في حياتها أروع من هذا الغناءْ.
العاصفة باركت صحوي في البحار.
أخف من سدادة رحت أرقص فوق الأمواج
التي تدحرج، كما يقال، ضحاياها إلى الأبد

عشر ليال غير آسف على وهج المصابيح السخيف!
أعذب من لحم التفاح النيئ فى أفواه الأطفال.
عمرنى الماء الأخضر، وغسل النبيذ الأزرق.
وبقايا البصاق فى هيكل قاربى الصنوبرى.
وانتزع من يدى الدفّة والمرساة.
رحت منذ ذلك الحين استحم فى قصيدة البحر.
التى تومض بالنجوم وتفور كاللبن،
وابتلع السموات الخضراء، التى يحدث فى بعض الأحيان
أن يهوى فيها غريق، وجه شاحب شارد وجدلان،
وحين يحدث فجأة تحت وهج النهار
أن تصبغ الفضاء الأزرق نشوة وأهازيج
أقوى من الخمر وأعمق من كل قيثار
فتؤجج شعلة الحب المريرة!

والقصيدة طويلة، وتعد من روائع (رامبو). وهى تعبر عن ضيق (رامبو)[91] بالتجارب الإنسانية الواقعية والاجتماعية، فهو يترك الناس إلى بحار مغامراته فى المجهول غير آس على عيون فوانيس الموانى فى حياة الناس، ويرحل يخوض ملحمة المصير فى مناطق لم يخضها أحد، ويراها بخياله كأنما عبرها.

ان آثار الخيال المتسلط على المضمون وأساليب الشعر الحديث عديدة. فقد تفتت المكان وفقد تماسكه وأبعاده المعتادة. "وقد عاب (فريدريك شيلر) مرة على إحدى القصائد بأنها تتحدث عن حافة الجبال ثم تتحدث بعد ذلك مباشرة عن مرعى فى الوادى، وكان رأيه أن الشاعر قام بطفرة (قطعت اتصال السياق)"[92]. ولكن فى الشعر الحديث - عند "اليوت" أو "سان جون بيرس" - يلاحظ فيه الانتقال السريع فى القصيدة الحديثة بين أجزاء المكان المتباعدة التى تفصل بينها مساحات شاسعة. بل إن الزمان أيضا تصبح له وظيفة شاذة. إن الشاعر الحديث يؤمن فيما يبدو بآراء (اينشتين)، ويرى معه أن الزمان هو البعد الرابع الذى يضاف الى أبعاد المكان الثلاثة، بحيث يمكن أن تتجمع عناصر

زمنية متفرقة فى لحظة صورة مكانية واحدة، أو تستخدم الصفات الزمانية بدلا من الصفات المكانية المتوقعة. وقد يصل الأمر الى إلغاء الزمن نفسه[٩٣].

ويمكن الرجوع إلى قصيدة (الأرض الخراب) لإليوت على سبيل المثال.

ولقد كان تأثير "بودلير" و"رامبو" و"مالارمية" و"اليوت" كبيراً على شعرائنا المعاصرين، فأخذوا عنهم الرموز، مثل الرموز الأسطورية، وأخذوا عنهم الصورة المركبة، والخيال المتسلط، كما استفادوا من (التراسل) ونسبة صفات لأشياء لا تنطبق عليها – كما فعل (بودلير) –، وخلقوا عالما شعريا موازيا للعالم الواقعى.

يقول (صلاح عبد الصبور) فى قصيدته (انتساب) :

"أبغى أن أعرف من أيْن تجئ حُمَيّا الكأسْ
وبماذا تلغو داخل جسمى الخمر؟
ماذا بين الخمر وبين الفرح من السبب الموصولْ
ماذا بين الخمر وبين الحزن من السبب الموصولْ
ولماذا تنبشنى الخمر، وتُلقى مافى جَوْفى من زاد الأمس..
(جثث التذكارات الميّتة، وسيل الندم المصهورْ)
والموسيقى!
ولماذا تهبط ذكرى جسمك فى جسمى،
حين ترّن الموسيقى،
تتجاوب ذكرى نبضك فى وقدة نبضى.
يتساقط شمع مصْهور من أطرافك فى أطرافى
أتلقاك كأنى نهر هامدْ
يتخلع دوامات، إذْ يتلقّى فى باطنه الغافى
سيل الغيم الوافد
ولماذا يحتدم النهران إذا احتدمت سقطات الأنغام
يمتزجان وينهدان، ويمتدان صريعين
تحت ضياء الغسق الجامدْ"[٩٤].

ويمكن ملاحظة (الشمع المصهور فى الأطراف، النهر الهامد، وباطنه الغافى، وضياء الغسق الجامد) إن هذا يعيدنا الى قصيدة (بودلير)، (تراسل). ونفس التقنية المستخدمة فى الصور.

أما بالنسبة للرموز الأسطورية والاقتباس من الشعر الأوروبى الحديث فإننا نجد ذلك واضحا، كما أشرنا إليه فى الفصول السابقة، وسوف ندرس جوانب أخرى منه فى الفصل القادم.

يقول روجية جارودى عن (سان جون بيرس) :

"لقد نهل بيرس من كل المأثورات والأديان، ومن كل الطقوس والأساطير، ومن كل مؤسسات الإنسان وجسارته، وجمع بين أطراف هذه المسيرة البطولية فى ملحمة واحدة، بالكشف عن آثارها وعن معالم ماضيها التليد"[٩٥].

يقول بيرس :

"الكتب قرأناها والأحلام انتهت، أهذا كل ما فى الأمر؟

أين هو الحظّ إذن وأين المخرج؟ .. إن العرافة قد كذبت ..

وكان الشرف يتهرب فى أنصع الجباه شهرة"

ويعلق (جارودى) بأن هذا العالم بأسره يترنح ويتصدع، وهذا العالم هو عالم (سان جون بيرس)، وهو لا يحاول الهرب منه بالالتجاء إلى فراديس مصطنعة. أما معنى العالم، فإنه لا يستطيع أن يبحث عنه خارج نفسه لأنه ليس متصوفا[٩٦].

(٦)

يقول "برجسون" :

"إن الفكرة التى تولد القصيدة تنمو فى صورة آلاف من ألوان الخيال، تلك الألوان التى تتجسد ماديا فى جمل تنتشر على هيئة ألفاظ. وكلما هبطنا من الفكرة الثابتة المطوية على نفسها إلى الكلمات التى تبسطها زاد المجال الذى يترك للاحتمال والاختيار، فقد كان من الممكن أن تظهر ضروب أخرى من المجاز التى يعبر عنها بكلمات أخرى، فإن صورة خيالية تثار بسبب صورة خيالية أخرى، كما أن كلمة تثار بكلمة أخرى، وجميع هذه الكلمات تعدو الآن بعضها إثر بعض، وهى تحاول عبثا من تلقاء نفسها أن تعبر عن بساطة الفكرة المولدة للقصيدة. ولا تسمع أذننا سوى الكلمات، وإذن فهى لا تدرك سوى الأعراض Accidents. لكن عقلنا يقفز بوثبات متتابعة من الكلمات إلى الصور الخيالية، ومن هذه الصور إلى الفكرة الأصلية، وهكذا يصعد من الإدراك الحسّي للكلمات، وهى أعراض تثيرها أعراض أخرى، إلى تصور (المعنى) الذى يقرر نفسه بنفسه"(٩٧).

إن الإدراك يبدأ إذن بالأعراض – بالكلمات – ثم تثير هذه الكلمات (الأعراض) الصور الخيالية، والخيال هو الذى يربط بين هذه الصور ويولد منها المعنى الذى يتلقاه الذهن.

إن هناك "دائما موضوعاً يتصوره خيالى، سواء كان هذا الموضوع خارجيا أم داخليا. نعم انه يستطيع الانتقال من أحدهما إلى الآخر، وأن يتخيل عدماً من الإدراك الحسى الخارجى تارة أو عدما من الإدراك الداخلى تارة. لكنه لا يتخيل الأمرين معا، وذلك لأن اختفاء أحدهما ينحصر حقيقة فى وجود

الآخر وحده. لكنْ نظراً لأنه من الممكن تخيل هذين النوعين النسبيين من العدم واحداً بعد الآخر، فإن المرء يستنتج من ذلك خطأ أنه يمكن تخيلهما معاً. وهو استنتاج كان ينبغي أن يفجأ النظر لشناعته العقلية. إذ لا يستطيع المرء أن يتخيل عدماً دون ان يدرك على الأقل إدراكا غامضا أنه يتخيله. ومعنى ذلك أنه يعمل ويفكر، أي أنه مازال هناك شيء يستمر في الوجود. إذن لا يصل التفكير مطلقا إلى تكوين صورة خيالية بمعنى الكلمة لانقضاء كل شيء (العدم) ... والواقع أن الفكرة التي يكونها الذهن في جميع أجزائها ليست فكرة إلا إذا كانت هذه الأجزاء قابلة لأن توجد معا"[٩٨].

والفن عند "برجسون" هو تمثل محض، إنه يربط الفن بحالة من (التجرّد) أو الانفصال، فيقول "لو قدر لذلك الانفصال أن يكون كاملا، أو لو تهيأ للنفس ألا تتعلق بالفعل بأي إدراك حسّي من إدراكاتها لكنا بإزاء نفس فنانة لم يشهد لها العالم نظيراً من قبل .. ومثل هذه النفس لابد من أن تكون ممتازة في جميع الفنون على السواء، أو هي بالأحرى لابد من أن تكون قديرة على إدماج شتى ضروب الفن في فن واحد شامل. وعندئذ لابد لتلك النفس من أن ترى الأشياء في صفائها الأصلي، فتدرك صفاء العالم المادي وألوانه وأصواته، كما تدرك في الوقت نفسه أدق حركات الحياة الباطنية"[٩٩].

ويضع برجسون إلى "جانب الإدراك الحسّي الخارجي حدسا جماليا باطنيا يستطيع الفنان عن طريقه النفاذ إلى الفردي **L'Individual**، وكما أن مهمة الفيلسوف هي الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة من نوعها، فإن مهمة الفنان هي إبراز الطابع الفردي للموضوع الجمالي. والميتافيزيقا البرجسونية حين تظهرنا على ما في العالم من جدّة وأصالة، وتغير، وديمومة، وحركة مستمرّة، فإنها تتلاقى في الوقت نفسه مع النظرية البرجسونية في الفن"[١٠٠].

(٧)

أما "جان بو سارتر" فقد رأى أن الفلاسفة وعلماء النفس قد خلطوا بين الإدراك Preception والتخّيل Imagination. إذ فُهما على أنهما حصول على صورة في الذهن، وأن الفرق الوحيد بينهما يكمن فى النشاط القوى الذى يقدم لإدراكنا.

وقد رأى "سارتر" أن التخيل نشاط للوعى التخيلى، والتخيل عبارة عن نوع من تعاقب أنماط الوعى، يرسل لنفس الموضوعات كوعى مدرك. وهو "يتركب من ثلاث عناصر : الفعل Act والموضوع Object والمحتوى التخيلى للموضوع A Content Represcntative of An Object. والفعل فعل التفكير فى الموضوع"(١٠١). أى هو تفكيرى فى موضوع ما، وليكن المقعد مثلا، أما "الموضوع فهو المقعد، أو أى شىء يمكن التفكير فيه، والمحتوى هو أى شىء Anything والذى يحضر فى الذهن كموضوع للقصد، ولكن بحيث يكون محض تمثيل للشيء المفكر فيه"(١٠٢).

والذهن – فى رأى سارتر – يملك قدرة تخيل ما لا وجود له، ولكن ذلك مشروط بألا يمتصه الواقع المحيط به، فلكى يستطيع العقل التفكير بطريقة الصور يجب أن يكون قادراً على نزع نفسه من موقفه الحاضر. والعقل العاجز عن التخيل هو عقل التصق بما هو موجود . والتخيل تحرّر من الواقع وتجاوز له، إلا أنه ليس مجرد نوع من التفكير أو كنظير لكيفية عقلية تدعى بالصور. إنه نمط للوعى بموضوع ما، سواء كان الموضوع وجودا أم لا.(١٠٣)

وقد ميز (سارتر) بين التفكير والتخيل، فرأى أن التفكير جنس، بينما التخيل نوع من هذا الجنس والذى يمكننا التعرف عليه من سماته المدركة.

أما الصورة عند "سارتر" فإنها تكف أن تكون محتوى سيكولوجيا، وإذا كنا نتعامل مع الوعى المحدد على أنه وعى بشيء ما، فإن الصورة هى بالأحرى صيغة من صيغ الوعى أو جزء منه.

لقد رأى هوسرل Husserl أن كل وعى إنما هو وعى بشيء ما. وعلى نفس المنوال قال "سارتر" ان الصورة إنما هى صورة لشيء ما. ذلك أن الصورة مركبة من حامل للقصدية، كوسيط فى العلاقة بين الوعى وموضوعه، مقابلة للعلاقة المتوسطة القائمة فى القوة المدركة للشيء، فى الإدراك، فالصورة ليست شيئا، وليست بأي حال من الأحوال شبيهة بالشيء. هى بالأحرى تشير إلى الشيء أو هى تركيز فى الخبرة والتجربة[١٠٤].

ويمكننا أن نجمل الخصائص الأساسية للصور عند (سارتر) على النحو الآتى[١٠٥]:

(١) الصورة قصدية، وهى صور لأشياء.

(٢) الصورة تتمثل للوعى مباشرة وتعطى ما لديها بسبيل واحد.

(٣) الصورة تتطلب أن يكون موضوعها فى حكم المعدوم.

(٤) الصورة تلقائية، فالتخيل كوعى تلقائى يكون الصورة فى مواجهة الشيء الذى يكون حاضراً، أو عدماً. والخيال على هذا الأساس، وارتكازا على صفة القصدية – الصفة الأولى – للصورة ليس سلبيا. فهو نتاج مقصود لا يسبق موضوعه المادى. وانما يتحقق به ومعه.

(٥) تختلف الصورة عن الكلمات. ذلك أن الكلمات يمكن أن تلعب دورها فى حضور الموضوع أو الشيء، ولكن الصورة ليست كذلك.

والصورة الأدبية – وفقا لوجهة نظر سارتر – هى من إبداع الخيال، ولا فرق هنا بين الشعر وفنون الأدب الأخرى. فهى – أى الصورة – سواء كانت كلية أو جزئية – مصدرها الخيال، وهو وحده مصدر الجمال. "وقد تصطحب الصورة الخيالية بعواطف تسبقها أو تكون وليدة لها"[١٠٦]. ولوحة الفنان كذلك عمل خيالى، لأن الألوان والأصباغ – فى اللوحة – مادة لا وزن لها فى ذاتها إلا

بمقدار ما تشفّ عن صورة مستمدة – عن طريق الخيال– من الواقع فى أجزائها المتفرقة فى الطبيعة، ولكنها متخيلة فى مجموعها(١٠٧).

والصورة تشمل العمل الأدبى كله، كما تطلق على جزئيات العمل الأدبى الذى تؤلف وحدته. والصورة الجزئية فى الشعر والفن والأدب عامة – كالألوان والخطوط – لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص فى مجموع العمل الأدبى، فهى أشياء فى ذاتها. وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها فى أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التى هى مدلوله الطبيعى(١٠٨).

والصورة – كلية أو جزئية. مصدرها الخيال، وهو وحده – كما سبق وأشرنا – مصدر الجمال(١٠٩).

وهكذا يتضح تصور "سارتر" – الوجودى الخالص فى المرحلة المبكرة من تاريخه الفلسفى – للصورة كأساس للعمل الفنى بصفة عامة.

(٨)

وإذا كان "سارتر" قد رأى أن التخيل قصدى، وأنه نشاط للوعى التخيلى وربط بينه وبين الحرية فإن "جاستون باشلار Gaston Bachelard" قد ربط هو الآخر بين الحرية والتخيل، ووصف التخيل بالاستقلالية "فالصورة الناتجة عن التخيل يجب أن تكون مختلفة عن واقعية الإدراك، لأن استقلالية التخيل هى هدفه"(١١٠).

كما رأى أيضا – أى "باشلار" – "أن التخيل ملكة إبداعية للعقل، كمقابل للصدور البسيط عن الإدراك"(١١١) وانه ليس مجرد ملكة لصياغة الصور، بل هو بالأحرى ملكة لتحريرنا من الصور الأولى (أى الماثلة فى الإدراك)(١١٢).

والخيال عند (باشلار) أشبه بعملية دينامية منظمة للنفس البشرية وبعنصر تنسيق للتصورات العقلية لا يمكنهما بأى حال من الأحوال، أن يكونا انعكاسا لعملية الإدراك أو وظيفة بدائية من وظائف العقل(١١٣).

يكتب (جاستون باشلار) فى شاعرية أحلام اليقظة – عن كوجيتو الحالم -:

"وفجأة تتمركز صورة فى وسط كينونتنا المتخيلة. تلتقطنا. تثبتنا. تنفث فينا كينونة. فيحتاج "الكوجيتو" إلى شىء محسوس من هذا العالم، شىء يمثل العالم بمفرده. وهذا الشيء الصغير المتخيل هو حدّ لاذع يخرق الحالم، يثير فيه تأملا حقيقيا. فكينونته هى فى آن كينونة الصورة وكينونة الانتساب إلى الصورة التى تدهش. فتقدم لنا الصورة مثالا من تعجبنا. تتطابق العدادات الحسية – تتكامل مع بعضها. ففى التأملات الشاردة التى تحلم بشىء محسوس، تغدو كينونتنا الحالمة متعددة الميول والصلاحيات. زهرة فاكهة، شىء محسوس بسيط ومألوف، كلّ هذه الأشياء تأتى فجأة لتطلب منا أن نفكر بها، أن نساعدها على

الارتقاء إلى صف رفيق الانسان. لا نستطيع بدون مساعدة الشعراء أن نجد (المفعول به) لكوجيتو الحالم. وليست كل الأشياء المحسوسة فى هذا العالم قادرة على أن تكون مواضيع لتأملات شاعرية. ولكن ما إن يختار شاعر شيئه المحسوس (موضوعه)، هذا الشيء نفسه يغير كينونته. إنه يرتقى إلى الدرجة الشاعرية"[114].

ان الشاعر، بما أوتى من قوة خيال، يغير كينونة الشيء العادى والمألوف، إلى كينونة أرقى، وأسمى. إن هذا يجعلنا نفرح عندما نتوقف عند كل كلمة ينطق بها الشاعر. نحلم معه، نصدق ما يقوله، ونعيش فى العالم الذى يقدمه لنا، العالم – الحالم.

"ترك لى كل ما يلزم للعيش

قرنفلاته السوداء وعسله فى دمى"[115]

"لن نستطيع قطف هذه القرنفلة فى حديقة من حدائق العالم. قرنفلة آن مارى باركر Anne - Marrie de Barckery. يجعل المحلل النفسانى من هذين البيتين بيتين شيطانيين. ولكن هل باستطاعته أن يقول لنا عطر زهرة الشاعر الهائل. هذا العطر الذى يطبع كل الحياة؟ وهذا العسل – الكائن العفيف – المدموج بعطر السواد الذى تحفظه القرنفلات. من يقول لنا كيف يستطيع هذا العسل إبقاء الحالم قيد الحياة؟"[116]. فالتلازم بين الحالم وعالمه تلازم قوى. وإنه هذا العالم المعيش فى التأملات الشاردة الذى يرد بالصورة الأكثر مباشرة إلى الانسان المنعزل. ذلك أن الانسان المنعزل يملك مباشرة العوالم التى يحلم بها. ونحن عندما نحلم كهذا لا يمكن إلا أن نلمس عالما فريدا وغريبا عن أى عالم آخر.

إن الفارق الجوهرى بين حلم النوم وحلم اليقظة هو الطابع اللاشخصى للحلم الأول بينما لا يستطيع الحلم الأخير أن يعيش خارج ذات حالمة أو ضمير متخيل، كذلك يعد حلم النائم نوعا من غروب الحياة وانعدام الوجود. إنه هوة الضياع السحيقة وليل الضلالة الدامس[117].

أما الصور فهى وحدات تأملات ولكن وحدات التأملات هذه عديدة جدا وزائلة. وتظهر وحدة أثبت عندما يحلم حالم بالعالم. فنحن نحلم أمام النار ويكتشف التخيل أن النار هى محرك العالم. نحن أمام ينبوع، ويكتشف التخيل أن الماء هو دم الأرض وأن للأرض عمقا حيا. ونحن نتلقى بفضل كونية صورة معينة تجربة من العالم. فالتأملات الكونية تجعلنا نسكن عالما. فتعطى الحالم الانطباع بأنه فى (بيته) ضمن العالم المتخيل. تعتقد الصورة أنها تقول كل الكل. وهى تتحكم بالعالم بإحدى دلالاتها. صورة واحدة تجتاح العالم كله. وتنشر فى كل هذا العالم (الكون) السعادة التى نشعر بها لأننا نسكن عالم هذه الصورة نفسه[118].

وهكذا يمكننا القول – مع "باشلار" – بان خيال الشاعر، بانفتاحه على العالم وعلى سحره الأخاذ، لا بدله أن يمجده وأن يرتفع به الى مرتبة المثالية، ويحوله إلى كون هائل عظيم، وهو بإبعاده النفس عن ذاتها المنغلقة، التى أثقلتها الهموم، وأضنتها الشجون، يحررها من الواقع بضغوطه القاسية المؤلمة ليلقى بها فى أحضان عالم شفاف ترفرف عليه السعادة وتملؤه الراحة والثقة[119].

وهكذا كان عالم الخيال، عالم الحلم والشاعرية عند (باشلار)، هو العالم الذى يمنحنا الأمن والطمأنينة، وهو العالم المثالى، وكان الشاعر بخياله، وقدراته الفذّة، جاعلا من الكلمات العادية والمألوفة كلمات سحر، وشفافية وحلم.

(٩)

ترى (سوزان لانجر) أن الفن شكل أو صورة Form or Image، ذلك أن الفن إنما يتجلّى من خلال شكل، وغرضه الأساسي هو إبداع الصور. فالفنّ شكل أو صورة أو مظهر أو إيهام. والشكل الفنى شكل مبدع يمكن إدراكه عبر الحدْس الفنّى أو عبر البصيرة الفنية.

وإن المهمة الأساسية للشكل أو الصورة هى التعبير عن الوجدان. أى أنه – أى الفن – صورة معبرة. وغرض الفن الأصيل هو (البصيرة، أى فهم الحياة الجوهرية للوجدان)[١٢٠].

وإذا كان تعبير الفن يكون عبر الصور. فإن تعبيره يكون مَجَازياً، بمعنى أن ما يعبر عن الحزن يكون ممثلا للحزن من الناحية المجازية. والصورة تعبير عن انفعالات وأفكار المبدع، أو ما يحاول توصيله للمتلقى، أو ما يمثل أفكاراً عن وجدانات لآخرين يعمل الفنان على توصيلها بطريقة رمزية. والصورة الفنية صورة واضحة، بمعنى أنها يجب أن تعطى بوضوح، وأن تفهم قبل أن تنقل لنا أى معنى[١٢١].

والصورة الفنية صورة عضوية Organic. وهى صورة مُدْركة، تختلف عن الصورة الاستدلالية. وهى صورة حية وديناميه وذات معنى. والفنان إذ يبدع عمله الفنى فإنه "يوضح المعنى الحيوى الذى لا يمكن أن يتصوره بعيدا عن تعبيريته الخاصة، وبناءً على ذلك فإنه لا يستطيع معرفته قبل التعبير عنه"[١٢٢].

ولكون العمل الفنى صورة رمزية، فإن الصورة لا تُرى إلا من خلال صور أخرى مشابهة لها فى البنية. والفن أيضا ليس مجرد رمز، بل هو رمز مبدع، وغرضه النهائى هو تحقيق تأثير نوعى له قيمة تعبيرية.

وتعد الصورة الفنية – عند (سوزان لانجر) صورة مستقلة، متكيفة بذاتها، وتدرك إدراكا مباشرا. كما لا يمكن فصل الصورة عن التعبير عن الوجدان البشرى.

"ولو شئنا أن نتأمل الصفة الرمزية للفن على أوضح صورة ممكنة فلنركز بحثنا فى الموسيقى، التى وصفت بأنها فن الصورة الخالصة بلا مادة، أو بأنها الفن الذى لا يستمد مضمونه من أى موضوع خارجى مباشر"(١٢٣).

وإذ ترى "سوزان لانجر" أن الفن عملية ابداع لأشكال قابلة للإدراك الحسى، وتكون معبرة فى نفس الوقت عن الوجدان البشرى- ولم تقل إنها أشكال محسوسة لأن بعض الأعمال تثير الخيال أكثر مما تثير الحواس الخارجية كالرواية والقصيدة مثلا(١٢٤).

ومن الجدير بالذكر أن مفهوم الشكل Form أو الصورة Image ذو أهمية كبرى فى تعريف الفن، لأن الفن لا يصبح مظهراً حسّياً قابلا للإدراك الحسى إلا إذا استحال إلى شكل أو صورة. وسواء كانت صورة العمل الفنى ثابتة مستديمة كصورة البناء أو اللوحة، أم كانت صورة العمل الفنى كصورة اللحن أو الرقصة، أم كانت صورة متخيلة كصورة العمل الأدبى، فإنه لابد للصورة فى كل هذه الحالات من أن تتخذ طابع الكلّ المتّسق مع نفسه القابل للإدراك، وكأنما هى وجود طبيعى له وحدته العضوية واكتفاؤه الذاتى وحقيقته الفردية. ولا يكون العمل الفغنى جيّداً أو رديئاً، خصباً أم جدباً اللهمّ إلا باعتباره (مظهراً) أو (ظاهراً) Appearance، لا باعتباره تعليقا على شئ يمتدّ فيما وراءه فى صميم العالم، ولا باعتباره مجرد قرينة تذكرنا بأشياء أخرى قائمة فى الواقع الخارجى. وإذا كانت الصور الفنية صوراً معبرة Expressive، فذلك لأنها رموز تشير إلى معانٍ لا مجرد علامات على أشياء، أو عوارض خارجية لبعض الحالات النفسية"(١٢٥).

إن كل شكل رمزى للوجدان يعتبر شكلا حيا، يعبّر من خلال الصورة الحية أو الدينامية. فالصورة التى يبدعها الذهن هى عملية حية، والتحول الأساسى فى الفن يجئ من الشعور بالنشاط للنوعية المدركة حسّياً، هذه هى

(نوعية الحياة) أو ما يطلق عليه الحيوية في الفن. فالمبادئ التي تقوم عليها الصورة في الأشكال الفنية تتشابه مع المبادئ التي تقوم عليها الصورة في الطبيعة. وإن كان هذا لا يعني أن الفن تقليد أو محاكاة[١٢٦].

إن الصورة عند (لانجر)، هي صورة معبرة، وهي بمثابة الرمز المدرك، بمعنى أن ما يعبر عنه يمكن إدراكه، وما يدرك يمكن التعبير عنه. ولقد كان تمييز (لانجر) بين العمل الفني بوصفه صورة معبرة، وبينه بوصفه كل مدرك أو رمز مدرك، إنما كان من أجل تمييز عمل الفنان – وهو التعبير، عن عمل المتلقي أو المتذوق في محاولته إدراك الصورة – أي العمل الفني.

(١٠)

إن الخيال هو بمثابة القوة السحرية التى يملكها الشعراء، وتبدو من خلال قصائدهم، إنه قوة تطلق روح الإنسان، وتعمل على توازن الصفات المتنافرة، وإشاعة الانسجام بينها. وإن ناظم القصيدة، ليس راعى أبقار يحاول أن يقيد العجل بحبل ممدود يستجيب للجذب والسحب، بل إنه أشبه بصياد من صيادى السمان فى جزر الباسيفك والشاطئ الأسبانى الذين يستعملون الشباك فى صيدهم، فيرمونها أولا بحيث تأخذ شكلا جميلا فى الهواء ثم تسقط إلى الماء على هيئة معينة وهذه هى استعارة "لوتشى" الذى وصف فيها آسر السماء والأرض فى قفص الشكل(١٣٧).

إن الخيال هو أول ما يحتاجه الشاعر "فهو قوة خالصة مبدعة، تعمل على استثارة الرصيد الثقافى عنده، واسترجاع الحالة الشعورية التى انبثتْ عن التجربة وصاحبتها. كما يقوم بخلق نوع من العلاقات الخاصة بين الأشياء الخارجية، وينتقى الأحداث، ويختار المواقف الصافية التى تغذّى التجربة الشعورية، ويعيد تنسيقها بحيث تصبح قادرة على تصوير الحالة الشعورية، ثم يُعدّ الأشكال الفنية، ويصبها فى صور مترابطة ومنسجمة يلفّها وشاح شعورى شفاف، لا يفترق فيه اللفظ عن المحتوى، أو الألفاظ عن معانيها، ولا ينظر لها إلا ككل واحد"(١٣٨).

الخيال، كقوة مبدعة لدى الشاعر، قد أخرجتها التجربة بما فيها من طاقات انفعالية، يقوم – أى الخيال – بدبدبة الواقع الخارجى وقوانينه، ويجعل قوانين النفس هى المسيطرة، فعالم الخيال رحب فسيح لا يحدّه مدى، وهو وسيلة الشاعر لإدراك اللغة والوقوف على أسرارها.

والشاعر كما يتخذ الصورة الموسيقية وسيلة للتوافق النفسى الطبيعى، فإنه كذلك يستغل الصورة المكانية لخلق هذا التوافق.. ويتلخص موقف فلسفة الفن من الصورة الفنية فى اتجاهين: أحدهما يرى أن بعض الفنانين يريدون أن ينسّقوا وجودهم وفقا للوجود الخارجى، والثانى هو الذى يرى أن الفنانين يريدون أن ينسقوا الوجود الخارجى وفقا لمشاعرهم ووجدانهم. والشعر الحر يتفق مع الموقف الثانى(١٢٩).

والشاعر إذ يندمج فى الأشياء يضْفى عليها مشاعره. هذا هو الموقف الذى تقوم على أساسه الفلسفة النفسْية للصورة. وعالم الأفكار، وهو بطبيعته غير واقعى – يحاول أن يصبح واقعيا بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها. لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكرة فى الشيء، أى انتقالاً من اللاواقع إلى الواقع أو مجرد تحوّل الفكرة إلى شىء. بل تظل الفكرة فى ذاتها بلا واقعيتها وان تعانقت مع أشياء واقعية. ومن هنا كانت الصورة دائما لا واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع. لأن الصورة الفنية تركيبة عقلية تنتمى فى جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. ومن ثم يبدو لنا الشاعر فى كثير من الأحيان وهو يعبث فى صوره بالطبيعة والأشياء الواقعية، وقد نطلق على هذا العبث فى بعض الأحيان لفظة "التشوية"، فإذا الحقيقة ناقصة أمامنا، وقد تبدو مزيفة. ولكن ما يحدث هو أن عالم الفكر لا يماثل عالم الواقع، وأن الذاتى لا يكرر الموضوعى"(١٣٠).

إن الصورة التى يخلقها الشاعر، ليست بالضرورة صورة واقعية مستمدة بالكامل من الطبيعة، وإن كان من الممكن أن نجد لها جذوراً وأصولاً طبيعية. ذلك أن الخيال يمكنه تركيب صور جديدة تماماً غير الصور الموجودة فى الواقع. كما أن الصورة هى انعكاس لمشاعر ورؤية الشاعر لما هو فى الواقع وفقا لحالته النفسية، ووعيه والفكرة التى يريد أن يشير إليها.

وتشكيل الصورة يكون من (عينيات) ماثلة فى المكان. فيصنع نسقا للمكان لم يكن موجودا من قبل. فإذا كانت حقيقة المكان فى الشعر نفسية وليست موضوعية، كان تشكيل الصورة – من حيث هى نسق للفكرة وليست

للطبيعة ـ متفقا مع حقيقة المكان النفسية. وعلى هذا فإننا ينبغى أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنها تمثل المكان المقيس، بل المكان النفسى. وكل ما ترتبط به الصورة من المكان المقيس هو المفردات العينية بما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة إليها، ولهذه الصفات دور خطير فى تشكيل الصورة، حتى أننا نجد الشاعر فى كثير من الأحيان يفتت الأشياء الواقعة فى المكان لكى يفقدها كل تماسكها البنائى الماثل أمامنا، ولا يبقى فيها إلا على صفاتها[١٣١].

وهكذا يكون دور الشاعر بالنسبة لما يراه فى الطبيعة هو دور المحوِّر والمغيِّر، فالشاعر لم يعد يقوم بدور المحاكاة (البسيطة) أو حتى محاكاة الجوهر أو المثل الأعلى، لأن هذا الدور (المحاكى) يسلبه قدراً كبيرا من الإبداع، بل صار دوره هو القيام (بالتعبير) عن الانفعالات التى تعتمل بداخله، وهذا يعنى أنه يرى الواقع وفق انعكاسه على نفسه، وعلى وعيه، وتأثيره فيه، فلم تعد الصور الطبيعية هى نفس الصور، بل صارت صوراً تدخل إلى أعماق الشاعر، لتظهر معبرّة عن هذه الأعماق.

وجانبا الخيال تحليل وتركيب، والتحليل لا يصبح عملاً فنيا إلا إذا كان فى كل وليس غاية فى ذاته. بل هو خطوة ضرورية من أجل الوصول إلى العمل الإنشائى التركيبى. ذلك أن طبيعة الفن التركيبية ضرورة سيكولوجية، من حيث أن الفن يخرج اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد ولا علاقة لهذا التفكيك أو التحليل بما يقال عن رعاية تفاصيل الأشياء والنظر إليها، فربما يتم التحليل دون احتفاء كبير بالتفصيلات، ويكتفى الشاعر ببيان بواطن الأشياء من حيث هى كل. وسواء نظر الخيال إلى التفصيلات أم أهملها فإنه على الدوام إذ. يحقق الاندماج بين الشعور واللاشعور، يحقق التوافق بين الوحدة والتنوع"[١٣٢]. فالشاعر يجنح إلى "نسق من الأشياء يخالف ما نرى وما نعرف من أجل الوصول إلى حقائق مستقرة باقية، ومن أجل ارتياد دفائن وأسرار. لكن الطابع الأصلى لهذا الارتياد أنه عالم متكامل مكتف بذاته، مكتف بثرائه بفضل تعقده وتركيبه"[١٣٣].

لقد كان التركيز فى الدراسات البلاغية – منذ "أرسطو" إلى "كولردج" – على الطبيعة الزخرفية للصورة منطلقة من تصور أنها – أى الصورة – عنصر خارجى فى العمل الفنى. غير أن النقد الحديث يتجاوز هذا التصور، فقد وصلت دراسة الأبعاد الأخرى للفن الشعرى. "فالصورة بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلى الذى ينفتح على العمل الفنى ويضىء أبعاده، كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل. والنظر إلى الصورة على أنها بنية يفترض رفض حد المناهج النقدية لها بأنها عنصر دلالى فى العمل الفنى يستقى أهميته من قدرته على التقرير والتوصيل لمعنى"(١٣٤).

إن الصورة ليست مجرد أداة لتوصيل المعنى، سواء كان ذلك مباشرة أو بشكل غير مباشر. غير أن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسى والمستوى الدلالى، أى الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية. وإن "حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء، وتفجير بُعد تلو بُعد من الإيحاءات فى الذات المتلقية. ترتبطان بالاتساق والانسجام Harmony اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة"(١٣٥).

ان مشكلة الصورة فى الشعر العربى كانت تكمن فى التركيز على المظهر الحسّى الفيزيائى، والألوان والحجوم والمدركات الحسية فى عناصر الصورة الشعرية، وأنها لا تعطى اهتماما كبيرا للانفعالات والأبعاد النفسية التى تثيرها هذه العناصر. إن هذا يجعل الصورة تحقق دورها الإيصالى الدلالى بدقة مع تأثير نفسى عكسى.

ويجب أن نفرق أيضا بين تمثل الصورة الشعرية وتمثل الأشياء الواقعة فى المكان. فالكلمات فى الشعر ليست مجرد أدوات تمثل الأشياء. وليست الصورة التى تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة. وينبغى ألا نخلط بين التعبير والتشابه. "والشاعر – حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها – لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل فى الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهنى معين له دلالته، وقيمته الشعورية. وكل

ما للألفاظ الحسّية فى ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها، لأن الشعر التقريرى يكون مدعاة للملل"[١٣٦].

والشاعر عندما يستخدم الكلمات الحسية، إنما يحاول أن يثير الدهشة فى القارىء بواسطة الارتباط غير المتوقع بين الألفاظ.

لقد كتب بول ريفردى :

"إن الصورة إبداع ذهنى صرْف، وهى لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان فى البعد قلة وكثرة .إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة. ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة (التى غالبا ما تكون قاصرة) بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل"[١٣٧].

إن الشعور "ليس شيئا مضافا إلى الصورة الحسية، وإنما الشعور هو الصورة، أى أنها الشعور المستقر فى الذاكرة الذى يرتبط فى سرية بمشاعر أخرى ويعدل منها. وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصور فى الشعر أو الرسم أو النحت - وإن كان هذا لا يتضح فى الموسيقى"[١٣٨]. فالشعور يظل مبهما فى نفس الشاعر ولا يتفتح إلا إذا تشكل فى صورة. وقدرة الشاعر على التصوير هى التى تمنحه إمكانية استكناه مشاعره واستجلائها والتعبير عنها.

ولقد انتقد (ارشيالد مكليش) الذين يرون أن الصورة فى القصيدة مجرد زينة، وأنهم يفضلون كون الصور جميلة. بل رأى - فى معرض نقده - أن هناك من يصفون الصور الفتانة بأنها شاعرية.

إن هذا يمثل عقبة فى سبيل قراءة قصيدة وفقا لهذا الاعتقاد. ويقرر (مكليش) "أن القصائد لم تخلق لتكون جميلة، بل إنها تنظم لتكون قصائد. إن الصور فى القصائد لا تهدف أن تكون جميلة، بل إن عملها هو أن تكون صوراً فى قصائد، وأن تؤدى ما تؤديه الصور فى القصائد"[١٣٩].

إن الصور – فى القصيدة – هى بمثابة تعبير عن مشاعر وانفعالات، سواء كانت تتصف بالجمال أو القبح، بالخير أو بالشر، وتكون الصور ذات قيمة يعتد بها إذا أدت – ضمن السياق الذى وضعت فيه – ما هو منوط بها كصور فحسب.

"تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلى للتجربة الشعرية المحرك الأساسى الذى ينبغى أن تتبع منه الدراسة، وتبلغ العلاقة حداً من الكثافة والتوتر فى صورة شعرية ما يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها"(١٤٠).

ان هذه الفاعلية الغريبة للصورة تتبلور حيث يتناول الخيال الخلاق الأشياء بما هى رموز مباشرة، مدركة، تستثير حقلا من الانفعالات والاستجابات والدلالات، فى وضع ثقافى معين له طبيعة محددة تقريبا ثم يهزّ الأشياء، يقتلعها ينفض عنها حقلها الخاص المدرك ويعمدها فى ضوء جديد لا تعرفه العين، ثم يقذفها فى جسد القصيدة. كما تكون الأشياء بشكلها الجديد شبكة من التناغم وفيضا ينفتح على القصيدة كلّها، فيدرك المتلقى أن الأشياء فى القصيدة تتخذ الشكل الوحيد المقنع الذى يمكن أن تتخذه إذا أرادت أن تتحرك وتنمو وتفيض فى جسد العمل الفنى(١٤١).

"والصورة الشعرية فى فاعليتها، على المستوى النفسى، لا تستغل الترابطات الإيجابية فحسب، وانما تركّز أيضا على الاستجابات السلبية"(١٤٢).

وقد تفصل الصورة بين نمطين، وإن كان هناك من الصور ما يوحّد بين النمطين، ويستغل التفاعل بينهما، بما يمكن أن يسمى "فاعلية التضاد"(١٤٣) وهى ذات أهمية كبيرة فى الشعر.

والصورة الشعرية تكتسب دورها فى ائتلافها مع صور أخرى فى القصيدة، بحيث تضمن – عبر السياق – نوعا من التشكل يعظم دورها، ويمنحه حيوية وخصوبة.

يقول (أحمد عبد المعطى حجازى) فى قصيدته (أنا والمدينة):(١٤٤)

"هذا أنا،

وهذه مدينتى،

عند انتصاف الليلْ
رحابة الميدان والجدران تلّ
تبين ثم تختفى وراء تلّ
وريقة فى الريح دارتْ، ثم حطتْ، ثم ضاعتْ فى الدروبْ،
ظل يذوبْ
يمتد ظلّ
وعين مصباح فضولى مملْ
دُسْتُ على شعاعه لما مررْتْ
وجاش وجدانى بمقطع حزين
بدأته، ثم سكت
من أنت يا .. من أنت؟
الحارس الغبى لا يعى حكايتى
لقد طردت اليومْ
من غرفتى
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتى!"

إنها رؤية الرّيفى للمدينة، الريفى الذى ألف الطبيعة التى تكشف عن أسرارها، والطبيعة المفتوحة، وهو يرى الجدران تحاصره كالتلال المتراصة، والخفايا والأسرار. إحساس الانسان بضآلته وضعفه إزاء هذه الجدران الشامخة. إن الوريقة تدور فى الريح، تحط وتضيع فى الدروب. فكل شىء فى المدينة يضيع، كل شىء يتساقط دون الجدران، وكذلك الظلال، ما تكاد تمتد حتى تذوب. كل شىء يتحرك ويتطور وينتهى إلى لا شىء.

وهكذا نجد رمز الجدران قد ترددت أصداؤه فى شتى جوانب القصيدة، كما أنه يتفاعل مع الرموز الأخرى (الوريقة - الظل - عين المصباح -

الحارس) وقد أحدث نوعا من التماسك الشعورى فى القصيدة كلها حتى جعل منها صورة نفسية موحدة[١٤٥].

يقول (توفيق زياد) :[١٤٦]

"كأننا عشرون مستحيلْ
فى اللدّ .. والرملة والخليلْ
هنا .. على صدوركم باقون كالجدارْ
وفى حلوقكم
كقطعة الزجاج كالصبار
وفى عيونكم
زوبعة منْ نار"

يصور الشاعر هنا الثقل النفسى الذى يمثله العرب المقيمون فى الأرض المحتلة بالنسبة للإسرائيليين. فيشبههم بالجدار حين يسقط على الصدر ويجثم عليه، فيكاد يكتم أنفاسه ويزهق روحه. مستفيداً من البعد النفسى لكلمة (جدار) بما تحمله من إيحاءات الفصل بين الانسان والحياة. أما الصورة الثانية فيستثمر الشاعر المقولة الشعبية (كالشوكة فى الحلق) فى تعبيره (وفى حلوقكم .. كقطعة الزجاج كالصبار) ليشير إلى عمق القلق والعذاب الذى يعانيه الغاصب المحتل من صاحب الأرض الحقيقى. فكأن العرب كقطع الزجاج المهشم الجارح فى حلوق المحتل، أو كالصبّار بما له من شوك ومرارة فى حلوق العدو. أما فى الصورة الأخيرة فقد خلق إحساسا من التلظى بالنار ينتاب العدو كلما رأي العربى الصامد فى الأرض المحتلة.

وبهذه الصورة قدم الشاعر الإحساس النفسى الذى يجتاح العدو من جراء صمود العربى فى أرضه.

يقول الشاعر "محمد عفيفى مطر" :

"ويا ليلاى قد أطعمت روح الليل أحزانى
وأورادى وألحانى
وهاجت فى عروق الصمت كاسات من الأفكار

وفى عينى شادوف يصبّ الليل أوهاماً ضبابيه
ودوامات أشباح، وغدرانا من الآهات
تعوم على حوافيها تصاوير خرافيه :
أفاع تأكل الأضواء، حتى الشمس تأكلها
عبير الزهر مسموم الخطى يلهث
وغابات هطول الريح بعثرها
ودود يحفر الساحل
يوارى فيه انسانين مسحورين
ويا ليلاى لو أن الكرى يخطر
على عينى كى أرتاحْ .. كى أرتاحْ
وأحضن طيفك المخمور فى جفنىّ حتى الصبحْ
وكى أنسى نباح الجرحْ
وأنسى رجفة الطاحونْ
إذا مادار هداراً على الأحياء" ..

هنـا تبـدو ظـاهرة التكثيـف فـى الصـورة الشعريـة، التكثيـف الزمـانى والمكانى فى اختيار مفردات الصور وتشكيلها. ففى الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة فى المكان والزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف فى إطار شعورى واحد وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفنى والحلم. ففى الحلم تتحطم الحدود الزمانية والمكانية، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المصطرعة فى نفس الشاعر، عن الهواجس والمطامح، عن التفكير الذى تمليه الرغبة[١٤٧].

فى هذا الجزء المقتبس من قصيدة (قبض الريح) "لمحمد عفيفى مطر"، نجد الصورة المتحركة فى :

"وهاجت فى عروق الصمت كاسات من الأفكار
"وفى عينى شادوف يصب الليل أوهاما ضبابيه"
والتراسل فى عبير الزهر (مسموم) الخطى

كما نجد الدوامات والغدران على حوافيها الأفاعى تأكل الأضواء، والدود يحفر الساحل يوارى انسانين.

إن هذه الصور ترسبت فى اللاشعور، وما جمعها هو شعور بالخوف من المستقبل، والتصور هنا أشبه بالحلم.

إن الصور الجزئية تتلاقى وتتجمع فى سياق لتوحى بجو نفسى عام، وتشكل إيقاعا نفسيا متوتراً يفصح عما فى داخل الشاعر من هواجس.

وفى مثل هذه الصور يستفيد الشاعر من الموروث الشعبى ليضئ الدلالة، ويشحن الصور بإيحاءات نفسية، وشعورية تثرى العمل الفنى.

"يقول عبد الوهاب البياتى" فى (قصيدتان إلى ولدى) :[148]

"قمرى الحزين
البحر مات وغيبت أمواجه السوداء قلع السندباد
ولم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس، والصدى المبحوح عاد
والأفق كفنه الرماد
فلمن تغنى الساحرات؟
والبحر مات
والعشب فوق جبينه يطفو وتطفو فوقه دلْيواتْ
كانت لنا فيها، إذا غنى المغنى، ذكرياتْ
غرقت جزيرتنا وما عاد الغناءْ
إلا بكاءْ
والقبراتْ
طارت، فيا قمرى الحزين :
الكنز فى المجرى الدفين
فى آخر البستان .. تحت شجيرة الليمون، خبأه هناك السندباد
لكنه خاو، وها أنّ الرماد
والثلج والظلمات والأوراق تطمره وتطمر بالضباب
الكائنات

أكذا نموت بهذه الأرض الخراب
ويجف قنديل الطفولة فى التراب؟
أهكذا شمس النهار
تخبو وليس بموقد الفقراء نار؟
مدن بلا فجر تنام
ناديت، باسمك فى شوارعها، فجاوبنى الظلام
وسألت عنك الريح وهى تئن فى قلب السكون
ورأيت وجهك فى المرايا والعيون
وفى زجاج نوافذ الفجر البعيد
وفى بطاقات البريد
مدن بلا فجر يغطيها الجليد".

لقد خيم الحزن على القمر، فخلع الحزن على كل مظاهر الطبيعة، وصار البحر – مصدر الخير – ميتا، والعشب فوق جبينه يطْفو. والجزيرة غرقت، وصار الغناء بكاء. لقد شمل الحزن الطبيعة كلها، والكنز المأمول تطمره الظلمات والضباب يطمر الكائنات، ونحن نموت (بالأرض الخراب) – اشارة الى قصيدة "اليوت"، وما حدث لسكان الأرض الخراب من دمار وعقم وشيخوخة – لقد تحولت هموم الشاعر الفردية وأمله الضائع إلى هموم عامة، همـوم الفقراء الذين لا شمس لهم ولا نار بمواقدهم، ومدنهم تنام بلا فجر (أى فى ليل لا نهاية له).

لقد جسد الشاعر مشاعره النفسية عبر شعره بصور كثيفة، مستفيداً من الرمز (الأرض الخراب – السندباد – الشمس – النار – الفجر – الكنز). بكل ماله فى الوجدان من بعد نفسى، وما يثيره من مشاعر مرتبطة بالموروث، أو الوجدان الشعبى، أو الرؤيا الثقافية.

يقول "صلاح عبد الصبور" فى (رسالة الى صديقه) :[١٤٩]

"صديقتى .. إنى مريض
وساعدى مكسور
ومهجتى على الفراش كل ساعة تسيل

وأغزل التراب فى سكينتى رداء
وأصنع الأكفان ثم أنجر التابوت
هذا الصباح

أدرت وجهى للحياة واغتمضتُ كى أموتْ
فى هدأة السكوتْ
قد آن للشعاع أن يغيبْ
قد آن للغريب أن يؤوبْ
للمركب الجانح أن يرسو على شط قريب
للجدول الناضب أن يفضى إلى نهر رحيب
وطرقتين فوق بابنا .. موزّع البريد
لا! لا أريد

هل من مزيد يا حياة محنتى هل من مزيد
خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروب
المقعدون الضائعون التائهون يفرحون
كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحىَ الصغير"

لقد استولى اليأس المطبق على نفس الشاعر، واستسلم للموت (وأصنع الأكفان، ثم أنجرُ التابوت). وقد (آن للشعاع أن يغيب). ولكن جاءه (موزع البريد) يحمل خطابا أعاد له الحياة وكان :

"خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب"

بكل ما يحمله هذا التصوير من بعد نفسى ودلالى، وما يثيره القميص ليعقوب من أبعاد .. وقصة القميص الذى ارتدّ به بصر يعقوب بما يحمل من إيقاع نفسى، ودلالة.

مضافا إلى ذلك صورة (أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب)، وما تقدمه من أبعاد نفسية ودلالية أيضاً.

إن الرمز، والتراث هنا عَمِلاً على تكثيف المعنى، وتعميق الأبعاد النفسية، وأثريا القصيدة بمدلولات تضرب فى عمق النفس الإنسانية بعيداً عن الفجاجة والمباشرة، مع إثارة العديد من الانفعالات التى تشحذ الذهن، والوجدان معا فى جو مشبع بالرؤى النفسية النابعة من الموروث الدينى.

يقول "أدونيس"(١٥٠)

"تعرى يا شجرة الورد النجفى بالقمر
انزل أيها السيد القمر، التحف بشجرة الورد
وضعنا لك سلماً
جعلنا قدم الوردة آخر درجاته
زّيناه بزهر آخر
حفرنا عليه رسوماً
لأنواع الديكة فى البر
لأنواع السلّور فى البحر
من أجل أن نشهد عرس السماء والأرض"

الصورة تنطلق من الفعل .. (تعرى – انزل – وضعنا – زينا .. حفرنا) وهو – أى الفعل – يمثل جذر هذا المقطع الذى يعتمد عليه. ويمارس حضوره فى عمق القصيدة ويسحب عليها تأثيره، ويجعلها تتجاوز أشكال النماذج. وفى هذا المقطع يقدم لنا أدونيس لوحة، مليئة بالحركة والحيوية (تعرّى – انزل – سلما – قدم الوردة..الخ). وعندما تصل الصورة إلى ما يشبه النهاية فإنه يدفعها إلى الأمام لتصبح صورة مركبة. إنها ليست فى حاجة إلى علاقة تشابه واضحة بين طرفى الصورة، بل هى مؤلفة من علاقات متشابكة ومعقدة تنشأ بين العناصر المتعددة،

ومن ثم تصبح لوحة مكتملة، تثير فينا كلاً شاملا، وتتضافر الصور معا لتقدم وحدة إيقاعية، تنسجم مع عناصرها، ومع الإيقاع الزمنى للوحة، مثيرة فينا المشاعر العميقة، وما يشبه بالحلم المكثف.

فى قصيدة "سلة ليمون" يقول "أحمد عبد المعطى حجازى" :

"سلة ليمون
تحت شعاع الشمس المسنون
"عشرون بقرش
بالقرش الواحد عشرون"!

* * * *

سلة ليمون، غادرت القرية فى الفجر
كانت حتى هذا الوقت الملعون،
خضراء منداة بالطل
سابحة فى أمواج الظل
كانت فى غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه!
من روعها؟
أى يد جاعت قطفتها هذا الفجر!
حملتها فى غبش الإصباح
لشوارع مختنقات، مزدحمات،
أقدام لا تتوقف، سيارات؟
تمشى بحريق البنزين!"[١٥١]

ففى هذه القصيدة يطرح الشاعر الدلالة الواقعية، ومن خلال تلك الدلالة يستشف المعنى الرمزى. وإن كان يمكن للقارئ أن يقف عند مجرد الدلالة الواقعية دون أن يتجاوزها إلى المعانى التى تكمن خلفها.

ففى الدلالة الواقعية نجد طفلا يبيع الليمون فى شوارع المدينة، والوصف هنا واقعى لحالة الطفل، وصوته وهو ينادى، للمدينة المزدحمة

بالسيارات التى تضخ (العادم) من البنزين فتلوث الهواء. ولكن المعنى الأبعد هو الإشارة إلى القرية، وإلى ما يحدث فى المدينة فى ضياع – (الطفل الصغير الذى يبيع الليمون ولا يستمتع بطفولته) ويتخد البيع أشبه بستار للتسول، فقد اغتيلت براءته تحت وطأة الحاجة فى المدينة. والناس فى الشوارع المزدحمة فى المدينة، بخطى مسرعة، وسيارات تتزاحم، ليس لديهم الوقت لتنفس الهواء النقى، ولا أحد يدرك ما لليمون من عبق و رائحة، (مسكين، لا أحد يشمّك يا ليمون). هذه هى حال المدينة بصحرائها الواسعة، وما تحمله من فراغ، ومالها من سطوة على الإنسان.

وتلتقى معها – قصيدة (نوجا نوحا) لنجيب سرور :[152]

"نوجا .. نوجا .. نوجا
أتبيع الحلوى يا ولدى
من غيرك كان ليأكلها"

إذ يظهر الحسّ الطبقى فيها بوضوح، كما يتضح فى المدينة اغتيال الطفولة البريئة، والوقوع فى أسر الحاجة المدمرّ للمشاعر الانسانية. ويصل الأمر إلى الصراخ :

"قلها للقرن العشرين!
فليبنوا من فوق الموتى أهرام المال
وليلقوا للفقر الضارى بالأطفال
ليبيعوا للناس النوجا فى منتصف الليل
نوجا .. نوجا .. أحلى نوجا .."

فى التصوير السينمائى أمكن "تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية، إذ أمكن التغلب على العنصر الزمانى نهائيا"[153]. وفى السينما تكون الصورة المتحركة تعبيراً عن التطور فى الزمن، وبذلك تجمع (اللقطة السينمائية) بين المكان والزمان.

يقول (صلاح عبد الصبور) فى قصيدته (شنق زهران) :[١٥٤]

"كان زهران غلاما
أمه سمراء .. الأب مولّد
وبعينيه وسامةْ
وعلى الصّدغ حمامةْ
وعلى الزند أبو زيد سلامةْ
ممسكا سيفاً، وتحت الوشم نبش للكتابةْ
اسم قريةْ
"دنشواى"
شب زهران قويا
وعفيا
يطأ الأرض خفيفا
وأليفا
كان ضحاكا ولوعا بالغناء
وسماع الشعر فى ليل الشتاء
ونمتْ فى قلب زهران .. زهيرةْ
ساقها خضراء من ماء الحياةْ
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قبلةْ
حينما مر بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجْبا مثل تركى معمّمْ
ويجيل الطرف .. ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا".

فى هذه اللقطة السينمائية يبدأ بتصوير العينين ثم الصدغ والحمامة المرسومة عليه، ثم ينزل إلى الزند وينقل صورة (أبى زيد) الموشومة عليه وهو يمسك السيف، وتحت الوشم - اسم "دنشواى".

أما اللقطة الثانية فإنه يصور "زهران" متحركاً، يطأ الأرض خفيفا رشيقا وهو يحب الغناء والضحك، ويستدفئ بالشعر فى الشتاء ثم يصور داخل "زهران" وقد نمت (فى قلبه) زهيرة. ويصف ساقها الأخضر، وتاجها كالنار .. صاعداً من أسفل الى أعلى.

ثم يصل إلى وصف زهران فى السوق - والشال، والاختيال ..

صور تمتلئ بالحركة فى المكان والزمان، وهذه اللقطات السينمائية إنما تعبر بدقة عن "زهران"، وترسم لوحة مليئة بالحركة عن داخل وخارج "زهران". وبذلك يكون الشاعر قد وضعنا وسط (المشاهد) مشهداً مشهداً، ونحن مفعمون بالشعور والانفعال، والتعاطف مع "زهران"، وبذلك تكون مأساة شنقه مأساة لكل الناس على جميع المستويات.

وهكذا تكون الصورة فى جميع تجلياتها جزءاً لا يتجزأ من القصيدة، تتضافر جميع مستوياتها النفسية والدلالية، لتقدم جواً مشحوناً بالانفعال والمعنى، مجسمة، ومعمقة - داخل اللاشعور - ما يهدف إليه الشاعر من استحواذ على المتلقى، ووضعه فى حال أشبه بحال الشاعر وهو يكابد التجربة الشعرية.

إن الشاعر فى استعماله للصورة والخيال، يحاول أن يقدّم لنا ما يجول بداخله عبر تشكلية من هذه الصور تفيض بدلالات، وتعمق المعنى الذى يهدف إليه الشاعر. كما أن الخيال يكون بمثابة أداة خلاقة تساعد الشاعر على التعبير عن الانفعالات والأفكار التى تجول بخاطره. ولذا فإن سعة أفق الشاعر، وقدرته على الإتيان بالصور، وانطلاقه من الأرض إلى سماء الخيال، كل هذا يثرى القصيدة، ويتيح فرصاً أكبر للتعبير، وكسر الحاجز الواقعى الذى يحاول تطويق عالم الشاعر.

هوامش

الفصل الرابع

(١) صليبا، جميل : المعجم الفلسفي – حـ١ – دار الكتاب اللبناني – ط١ – بيروت ١٩٧١ – ص ٥٤٦

(2) Rosentalal, M. & Yudin, P. : Adictionary of Philosophy, Progress Publishers, Moscow, 1967, p. 207

(٣) صليبا، جميل : مصدر سابق – ص ص ٢٦١، ٢٦٢

(٤) الجرجاني، على بن محمد السيد الشريف : كتاب التعريفات – تحقيق عبد المنعم الحفنى – دار ابن رشد – القاهرة ١٩٩١ – ص ١١٤

(٥) بكداش، كمال : خيال – ضمن الموسوعة الفلسفية العربية – المجلد الأول (الاصطلاحات والمفاهيم) معهد الإنماء العربي – ط١ – بيروت ١٩٨٦ – ص ٤١٥

(٦) المصدر السابق – ص ٤١٥

(٧) كرم، يوسف : الطبيعة وما بعد الطبيعة – دار المعارف بمصر – ط٣ – القاهرة – د.ت. ص ٨٤

(٨) المصدر السابق – ص ٨٤

(٩) عصفور، جابر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – دار التنوير – ط٢ – بيروت ١٩٨٣ – ص ١٣

(10) Manser, A.R. : The Imagination, Enc of Philosophy, Vol. 3, Macmillan Company, Free Press, N.Y.1972, P136

(11) Lloyed, G.E.R. : Aristotle, The growth, structure of his thougth - Cambridge university press, 4 th published, 1980, P.P. 191, 192

(12) Manser, A.R. : Op cit, P. 133

(13) Areit, Salivano : Critivity, the Magic Synthesis, Basic books, Inc, Publishers, New York, 1976, P. 45

(١٤) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسى، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف بمصر – القاهرة – ص ٣٤٣

(١٥) نصر، عاطف جودة : الخيال، مفهوماته ووظائفه – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤ – ص ١٥

(١٦) عصفور، جابر : الصورة الفنية – مصدر سابق – ص ١٦

(١٧) الكندى، يعقوب بن اسحق : رسائل الكندى الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادى أبو ريدة – دار الفكر العربى – القاهرة ١٩٥٥ – ص ١٦٧

عن : المصدر السابق – ص ١٧

وقد سبق الكندى بهذا الرأى كلا من الفارابى وابن سينا.

(18) Batcher, S.H. : Aristotle's theory of poetsy and fine art, P.P. 125

راجع أيضا : القلماوى، سهير : فن الأدب – المحاكاة، الحلبى – القاهرة ١٩٥٣ – ص ١٠٤

عن : عصفور، جابر : مصدر سابق – ص ٢٤

(١٩) الفارابى، أبو النصر : فصول المدنى تحقيق د.م. دنلوب – طبقة جامعة كمبردج ١٩٦١ – ص ١٣٥

(٢٠) عصفور، جابر : الصورة الفنية – مصدر سابق – ص ص ٢٣، ٢٤

(٢١) المصدر السابق – ص ص ٢٧-٣٢

(٢٢) ابن سينا : فن الشعر – من كتاب الشفاء – ضمن فن الشعر – مصدر سابق – ص ١٦١

(٢٣) راجع للفارابى، أبو نصر : فصول المدنى - مصدر سابق - ص ١٣٤
(٢٤) ابن سينا : فن الشعر - مصدر سابق - ص ١٦٢.
(٢٥) الفارابى : مقالة فى قوانين صناعة الشعراء - مصدر سابق - ص ١٥١.
(٢٦) ابن رشد، أبو الوليد : تلخيص كتاب أرسطو فى الشعر - ضمن (فن الشعر) - مصدر سابق - ص ٢٠١
(٢٧) المصدر السابق - ص ٢٠٣
(٢٨) المصدر السابق - ص ٢٠٩
(٢٩) ابن سينا : فن الشعر - مصدر سابق - ص ١٦٢
(٣٠) عصفور، جابر : الصورة الفنية - مصدر سابق - ص ١٤
(٣١) القرطاجنى، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء تقديم وتحقيق الحبيب بن الخوجه - بيروت ١٩٨١ - ص ٢١
(٣٢) نفس المصدر - ص ٦٣
(٣٣) نفس المصدر - ص ٨٩
(٣٤) راجع : ابراهيم، نوال : طبيعة الشعر عند حازم القرطاجنى - مجلة فصول- المجلد السادس، العدد الأول - (اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر) - ١٩٨٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٥ - ص ص ٨٤، ٨٥
(٣٥) القرطاجنى، حازم : مصدر سابق - ص ١١٦
وأيضا : عصفور، جابر : مفهوم الشعر - مصدر سابق - ص ١٦٢
(٣٦) نصر، عاطف جودة : الخيال - مصدر سابق - ص ١٨٢
(٣٧) أبو ريان، محمد على : أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردى - دار النهضة العربية - بيروت ١٩٧٨ - ص ٨٦
(٣٨) الغزالى، أبو حامد : مشكاة الأنوار - تحقيق وتقديم أبو العلا عفيفى - الدار القومية - القاهرة ١٩٦٤ - ص ٣٤
عن : نصر، عاطف جودة : مصدر سابق - ص ٨٢
(٣٩) راجع : أبو ريان، محمد على : أصول الفلسفة الإشراقية - مصدر سابق - ص ٣١١

(٤٠) المصدر السابق – ص ٣١٢
(٤١) نصر، عاطف جودة : مصدر سابق – ص ٨٨
(٤٢) ابن عربى : الفتوحات المكية – ط دار صادر – بيروت – حـ٢ – ص٣٠٩
عن المصدر السابق – ص ٨٨
(٤٣) نصر، عاطف جودة : مصدر سابق – ص ١١٦
(٤٤) تيغيم، فيليب فان : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا – ترجمة فريد أنطونيوس – منشورات عويدات – ط٢ – (بيروت – باريس) – ١٩٨٠ – ص ٥٠
(٤٥) المصدر السابق – ص ص ٥٠، ٥١
(٤٦) عن : هلال، محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث – مصدر سابق – ص٤١٠
(٤٧) المصدر السابق – ص ٤١٠
(٤٨) ديكارت، رينيه : التأملات فى الفلسفة الأولى – ترجمة وعلق عليه وقدم له عثمان أمين – الأنجلو المصرية – ط١ – القاهرة – يناير ١٩٦٩ – ص ص ٢٤٠، ٢٤١
(49) Manser, A.R. : The Imagination, op cit, P. 136
(50) Hume, D. : A Treatise of Human Nature, Penguin Books, London, 1979, P.9
(51) Manser, A.R. : Op. cit. P. 136
(٥٢) تيغيم، فيليب فان : المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا – مصدر سابق – ص١٨٨
(٥٣) بورا، سير موريس : الخيال الرومانسى – ترجمة ابراهيم الصيرفى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٧ – ص ٦
(٥٤) تيغيم، فيليب فان : مصدر سابق – ص ١٩٤
(٥٥) بورا، سير موريس : مصدر سابق – ص ٩
(56) Coleridge, S.T. : Biographic Literaria, P. 205

See : Wimsatt Jt., William K. : Literary Criticism A short History-Romantic Criticism - 3 rd part, Rotledge, Kegam paul, 1 st ed. London 1970, P. 389

(٥٧) هلال، محمد غنيمي : النقد الدبي الحديث - مصدر سابق - ص ٤١١

(58) Word Worth's prose works, ed. Grosart, III 65, CF. RD. Havens, the mind of poets, Baistimore, 1941, P. 208

See : Wimsatt Jr. William K. : Literary criticism, Op. cit, P. 387

المصدر السابق - ص ٤١٢

(٥٩) بورا، سير موريس : مصدر سابق - ص ص ٢٥، ٢٦

(٦٠) نفس المصدر - ص ١٢

(٦١) المصدر السابق - ص ٢٠

(٦٢) مكاوي، عبد الغفار : الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر - حـ١ - الدراسة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢ - ص ٤٨

(٦٣) فيشر، ارنست : ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧١ - ص ص ٧٩، ٨٠

(٦٤) المصدر السابق - ص ٨٠

(٦٥) راجع: بورا، سير موريس : مصدر سابق - ص ٤١

(٦٦) المصدر السابق - ص ٤٢

(٦٧) النقاش، رجاء : هذا الديوان - (مقدمة ديوان أحمد عبد المعطى حجازى) - مدينة بلا قلب - ضمن ديوان أحمد عبد المعطى حجازى - دار العودة - ط٣ - بيروت ١٩٨٢ - ص ١٦

(٦٨) حجازى، أحمد عبد المعطى : المصدر السابق - ص ص ٩٩، ١٠٠

(٦٩) هيجل، فردريك : فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشى - حـ٢ - دار الطليعة - ط١ - بيروت ١٩٧٨ - ص ص ٢٩١، ٢٩٢

(٧٠) بدوى، عبد الرحمن : فلسفة الفن والجمال عند هيجل – مصدر سابق – ص٢٠٠

(٧١) نفس المصدر – ص ٢٠٠

(٧٢) نفس المصدر – ص ٢٠١

(٧٣) هيجل، فردريك : فكرة الجمال – مصدر سابق – ص ٢٩٥

(٧٤) بدوى، عبد الرحمن : فلسفة الفن والجمال عند هيجل – مصدر سابق – ص٢٠٢

(٧٥) نفس المصدر – ص ٢٠٦

(٧٦) بـدوى، عبـد الرحمـن : شوبنـهاور – (وكالـة المطبوعـات – دار القلـم) (الكويت- بيروت) – د.ت. – ص ١٣٢

(٧٧) المصدر السابق – ص ص ١٣٢، ١٣٣

(٧٨) عن : بر تيلمي، جان : بحث فى علم الجمال – ترجمة أنور عبد العزيز- مراجعة نظمى لوقا – دار نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة – د.ت. – ص ٢٤٨

(٧٩) راجع : نفس المصدر – ص ٢٥٠

(٨٠) مكاوى، عبد الغفار : ثورة الشعر الحديث – حـ١ – مصدر سابق – ص٩٢

(٨١) النص من ترجمة عبد الغفار مكاوى – راجـع المصدر السابق – ص ص ٩٤، ٩٥

(٨٢) نفس المصدر – ص ٩٦

(٨٣) هلال، محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث – مصدر سابق – ص ص ٤١٨، ٤١٩

(٨٤) المصدر السابق – ص ٤١٩

وراجع أيضـا : هـلال، محمـد غنيمـى : الأدب المقـارن – دار الثقافـة ودار العودة – ط٥ – بيروت – د.ت. – ص ٤٠٠

(٨٥) تشادويك، تشارلز : الرمزية – ترجمة نسيم ابراهيم يوسف – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٧ – ص ٦٠

(٨٦) نفس المصدر – ص ٦١

(٨٧) نفس المصدر – ص ٦٢

(٨٨) بودلير، شارل : أزهار الشر – ترجمة محمد أمين حسونة – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – ابريل ١٩٦١ – ص ٤٣

(٨٩) مكاوي، عبد الغفار : ثورة الشعر الحديث – مصدر سابق – ص ص ١٤٠– ١٤٢

(٩٠) المصدر السابق – ص ٣٠

(٩١) هلال، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث – مصدر سابق – ص ٤٢١

(٩٢) مكاوي، عبد الغفار : ثورة الشعر الحديث – مصدر سابق – ص ٣٠٩

(٩٣) نفس المصدر – ص ص ٣١٠، ٣١١

(٩٤) عبد الصبور، صلاح : الابحار في الذاكرة – ضمن الأعمال الكاملة – مصدر سابق – ص ص ٥٩٤، ٥٩٥

(٩٥) جارودي، روجيه : واقعية بلا صفاف، تقديم آرجون، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد – دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٦٨ – ص ١٣٠

(٩٦) نفس المصدر – ص ١١٦

(٩٧) برجسون، هنري : التطور الخالق – ترجمة محمد محمود قاسم – مراجعة نجيب بلدي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤ – ص ص ٢٨٣، ٢٨٤

(٩٨) المصدر السابق – ص ص ٢٤٩، ٢٥٠

(٩٩) راجع : إبراهيم، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر – دار مصر للطباعة – القاهرة ١٩٨٨ – ص ٢٠

(١٠٠) نفس المصدر – ص ٢٠

(101) Warnock, Mary : The philosophy of Sartre, Hutchison University Liberary, , 4 th. Published, London, 1972, P. 26

(102) I bid : P. 26

(103) I bid : P. 28

راجع أيضا كتابنا : فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية – ١٩٩٨ – ص ٩٦.

(104) Caws, P. : Sartre, Routeldge, Kegan Paul, 1 st Published, London, 1979, P. 35

(105) See : Manser, A.R. : Sartre and (Le Neat) - philosophy, vol. XXXVII No. 137, April - July, Macmillan, London, 1961, P. 181

Also: Sartre, J.P. : Being and nothingness, P. 63

وأيضا : هلال، محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث – الأنجلو المصرية – ط٥ – القاهرة – ص ص ٣٤٧، ٣٤٨

ولمزيد من الشرح والتفصيل فى هذه النقطة راجع كتابنا : فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها – مصدر سابق – ص ص ٩١–٩٤

(١٠٦) هلال، محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث – ط دار العودة – مصدر سابق – ص ٤٣٧

(١٠٧) نفس المصدر – ص ٤٣٨

(١٠٨) نفس المصدر – ص ص ٤٤٠، ٤٤١

(١٠٩) فى المرحلة التالية، سوف يهتم "سارتر" بفكرة الالتزام وهنا سوف نجد أنه يعدل بعض أفكاره ويتخلى عن البعض الآخر.

راجع كتابنا : فلسفة الفن عند سارتر : الفصل الرابع (مشكلة الالتزام).

(110) Kaplan, Edward K. : Gaston Bachelard philosophy of Imagination, An Interoduction, Philosophy And Phenomenological Research Journal, vol. XXXIII No I September, 1972, Stste University of N.Y. 1972, P. 4

(111) I bid : P. 2

(112) I bid : P. 2

(١١٣) الكردى، محمد على : نظرية الخيال عند "جاستون باشلار" – عالم الفكر – المجلد (١١) العدد (٢) يوليو – أغسطس – سبتمبر – ١٩٨٠ – الكويت – وزارة الاعلام – ١٩٨٠ – ص ٢٠١

(١١٤) باشلار، جاستون : شاعرية أحلام اليقظة – علم شاعرية التأملات الشاردة– ترجمة جورج سعد – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والترجمة – ط١ – بيروت ١٩٩١ – ص ص ١٣٣، ١٣٤

(115) Anne - Marie de Barker : (Las étoiles de Novermbere) P. 16

عن : المصدر السابق – ص ١٣٤

(١١٦) باشلار، جاستون : شاعرية أحلام اليقظة – مصدر سابق – ص ص ١٣٤، ١٣٥

(١١٧) الكردى، محمد على : مصدر سابق – ص ٢٠٦

(١١٨) باشلار، جاستون : شاعرية احلام اليقظة – مصدر سابق – ص ص ١٥١، ١٥٢، ١٥٣

(١١٩) الكردى، محمد على : مصدر سابق – ص ٢٠٣

(120) Langer, Suzan K. : Problems of Art, 1957, P. 92

(121) nger, S.K. : Feeling and Form, 1953, P. 59

وأيضا : حكيم، راضى : (إعداد) فلسفة الفن عند سوزان لانجر – دار الشئون الثقافية العامة (آفاق عربية) – ط١ – بغداد ١٩٨٦ – ص ٤٢

(122) , S.K. : Felling and Form, Op. cit P. 389

(١٢٣) زكريا ، فؤاد : آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٧٥ – ص ٤٢٠

(١٢٤) إبراهيم، زكريا : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر – مصدر سابق – ص٢٦٢

(١٢٥) نفس المصدر – ص ٢٦٣

(١٢٦) راجع : حكيم، راضي : فلسفة الفن عند سوزان لانجر - مصدر سابق - ص ٤٧

(١٢٧) مكليش، أرشيبالد : الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي - مراجعة توفيق صايغ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٦ - ص ٥١

(١٢٨) قاسم، عدنان حسين : التصوير الشعري - المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والاعلان - ط١ - طرابلس ١٩٨٠ - ص ص ٢٥ ، ٢٦

(١٢٩) إسماعيل، عز الدين : التفسير النفسي للأدب - دار العودة - ط٤ - بيروت ١٩٨١ - ص ص ٦٤، ٦٥

(١٣٠) نفس المصدر - ص ص ٦٥ ، ٦٦.

(١٣١) نفس المصدر - ص ص ٦٦، ٦٧

- راجع كتابنا: عناصر العمل الفني - الفصل الخامس (التعبير) لمزيد من التفاصيل .

(١٣٢) ناصف، مصطفى : الصورة الأدبية - دار الأندلس - ط٢ - بيروت ١٩٨١ - ص ص ١٣، ١٤

(١٣٣) المصدر السابق - ص ١٥

(١٣٤) أبو ديب، كمال : جدلية الخفاء والتجلي - دراسة بنيوية في الشعر - دار العلم للملايين - ط١ - بيروت - مارس ١٩٧٩ - ص ٢١

(١٣٥) نفس المصدر - ص ٢٢

(١٣٦) اسماعيل، عز الدين : مصدر سابق - ص ٧٠

(137) Read, H. : Collected Essayes in Literary Criticism, PP. 08, 89

عن : المصدر السابق - ص ص ٧١، ٧٢

(138) Whalley : Poetic process, P. 76

عن : المصدر السابق - ص ٧١

(١٣٩) مكليش، أرشيبالد : مصدر سابق - ص ٦٣

(١٤٠) أبو ديب، كمال ك مصدر سابق - ص ٤٥

(١٤١) المصدر السابق – ص ص ٤٥، ٤٦

(١٤٢) نفس المصدر – ص ٤٩

(١٤٣) راجع : نفس المصدر – ص ٤٩

(١٤٤) حجازى، أحمد عبد المعطى : ديوان أحمد عبد المعطى حجازى – دار العودة – ط٣ – بيروت ١٩٨٢ – ص ص ١٨٨، ١٨٩

(١٤٥) إسماعيل، عز الدين : مصدر سابق – ص ١٠٢

(١٤٦) زياد، توفيق : ديوان (أشد على أيديكم) – دار العودة – بيروت – ص١٠٣

(١٤٧) إسماعيل، عز الدين : مصدر سابق – ص ١٠٨

(١٤٨) البياتى، عبد الوهاب : ديوان البياتى – حـ٢ – دار العودة – بيروت ١٩٧٢ – ص ١٥٧

(١٤٩) عبد الصبور، صلاح : الأعمال الكاملة – الدواوين الشعرية – مصدر سابق – ص ص ٢٤١–٢٤٣

(١٥٠) أدونيس : مفرد بصيغة الجمع – دار الآداب – (طبعة جديدة) – بيروت ١٩٨٨ – ص ١٥٣

(١٥١) حجازى ، أحمد عبد المعطى – مصدر سابق – ص ص ١٢٥ ، ١٢٦

(١٥٢) سرور، نجيب : التراجيديا الإنسانية – المؤسسة العربية العامة للتأليف والنشر – (دار الكاتب العربى للطباعة والنشر) – ط١ – القاهرة ١٩٦٧ – ص ص ١٢٠–١٢٢

(١٥٣) إسماعيل، عز الدين : مصدر سابق – ص ٧٣

(١٥٤) عبد الصبور، صلاح : الأعمال الكاملة – الدواوين الشعرية – مصدر سابق – ص ص ١٩٥–١٩٧

الفصـــل الخـــامــس

التنـــاص

الأسطـــورة، والتـــراث

التنـــــــاص

رغم أن (ميخائيل باختين) لم يستخدم مصطلح التناص، أو أى كلمة روسية تقابله، إلا أن هناك شبه إجماع من الباحثين بإرجاع المصطلح إليه.

وقد رأى (مارك أنجينو) أن مفهوم التناص كان أحد المفاهيم الأساسية فى كتاب "باختين" (الماركسية وفلسفة اللغة) وكذلك فى كتاباته عن "ديستوفسكى" ومن الثابت أن (جوليا كريستيفا) هى أول من استخدم المصطلح وأطلقته فى كتاباتها عامى ١٩٦٦، ١٩٦٧، وتضافرت جماعة مجلة **Tel Quel** (تيل كيل) مع كريستيفا فى إشاعة المصطلح بين النقاد[1].

يقول تزفيتان تودوروف :

"لا يوجد تعبير لا تربطه علاقات بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما. ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هى، فى منظور الباحثين، انعطافه لا يمكن تفاديها كى نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة. والمصطلح الذى يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أى تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية **Dialogism**"[2].

ويرى "تودوروف" أن مصطلح الحوارية مصطلح مربك ولذا فإنه سوف يستخدم مصطلحا أكثر شمولا هو مصطلح (التناص) **Intertextuality** الذى استخدمته (جوليا كريستيفا) فى تقديمها "لباختين" مدخرا مصطلح الحوارية إلى أمثلة خاصة من التناص، مثل الاستجابات بين متكلمين أو لفهم "باختين" الخاص للهوية الشخصية للإنسان[3].

ويمكن استخلاص تعريف التناص من خلال كتابات (كريستيفا، وأرفى، ولورانت، ورفاتير ..)[4] وان كان أى واحد منهم لم يضع تعريفا مانعا جامعا :

(١) التناص فيسفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
(٢) محـول لهـا بتمطيطـها أو تكثيفـها بقصـد مناقضـة خصائصها ودلالتـها أو بـهدف تعضيدها.
(٣) ممتص لها من عند ياته، ويصيّرها منسجمة مع بنائه، ومع مقاصده.

ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.

وقد رأى "باختين" أنه ليس هناك تلفظ مجرد من التناص[٥] إذ أنّ كل خطاب يعود على الأقل إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل[٦].

وقد وضع "باختين" "النثر الذى يتوفر على خاصية التناص فى مقابل الشعر الذى لا يتوفر على هذه الخصوصية"[٧] إذ يرى أن "التعقيد الشعرى يوضّع نفسه بين الخطاب والعالم، بينما يضع التعقيد النثرى نفسه بين الخطاب نفسه والمتلفظ به"[٨]. ومع ذلك فإن التناص فى الشعر قد توفرت عليه الدراسات العديدة فى الفترة الأخيرة.

ويمكن صياغة مفهوم للتناص على أنه "دراسة الخطاب الأدبى بوصفه جزءاً من سياق إبداعي أشمل، ويبحث التناص عن مظاهر وشروط انضواء النصّ موضوع الدراسة فى سياقه العام وأشكال استفادته من النصوص السابقة عليه أو كيف استحالت فى داخله عناصر وخصائص من تلك النصوص وما أنتجه النص الجديد من معنى أدبى نتيجة ذلك كله وما كسبته التجربة الجمالية من ابتكار الشاعر أو الكاتب"[٩].

وبالنسبة للشعر الحداثى فإن التناص يعد قانوناً جوهرياً، إذ أنّ هذه الأشعار هى بمثابة نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص، وهدم النصوص الأخرى، للفضاء المتداخل نصياً. والتناص هو الوجه الآخر لديالكتيك التماهى : "القانون الجوهرى الذى تنهض عليه تجربة القناع. فإذا نحن نظرنا إلى الشاعر وإلى الأنا المغاير، كذاتين تتفاعلان فى مجال رؤيا داخلية تفضى بالشاعر إلى العثور على قناعه، فإننا نكون بازاء ديالكتيك التماهى. وإذا نحن وجهنا النظر نحو تحويل عملية التجربة الداخلية إلى نصّ، أى إلى قصيدة قناع، فإننا نواجه ديالكتيك التناص الذى تبنى

عليه القصيدة مجسدة تفاعل أنا الشاعر : بوصفها تجربة واقعية، ومكونات ثقافية، أى بوصفها نصا مشغولا من كثرة التجارب والنصوص، مع (أنا) الأنا المغاير، بوصفها تجربة مروية فى نصوص معينة، وبوصفها هدية متحققة فى تلك النصوص(١٠).

واذا كانت (جوليا كريستيفا) قد رأت أنّ التناص هو التفاعل النصى فى نص معين، واهتمت بعملية التحوير التى أقامها (لوتريامون Lautreamont) على نصوص عديدة معروفة، بما يشبه اختطافها او تحويلها عن مجراها. فإن الباحث الإيطالي "سيجريه Segre" رأى أن التناص يشتمل على مجالات عمل عديدة فى النص الأدبى هى : التذكر أو الاستفادة، أو الاستعمال الصريح أو المقنع، الساخر أو الإيحائي للأصول واستعمال الشواهد(١١).

ومن الجدير بالذكر أن الشعر العربى المعاصر يحفل باتساع حقل التداخل النصىّ. ويمكن ملاحظة ذلك فى نصوص "بدر شاكر السياب"، و"البياتى"، و"صلاح عبد الصبور"، و"خليل حاوى"، و"محمد عفيفى مطر"، و"محمود درويش"، وغيرهم من الشعراء.

ولكى يتم التناص، لابد من توفّر حدّ أدنى من التفاعل بين قطبين، أى بين ذاتين منفعلتين، أنا الشاعر، وأنا المغاير، والتداخل بين نصين، النص الحاضر والنص الغائب، هذا على الأقل.

والشاعر عند اختياره نصًا معينا كنص مصدرى إنما يختار هذا فى إطار تجربته الشعرية والحياتية، ووفقا لاعتبارات، وشبكة علاقات معقدة، لكى يُفضى إلى هذا النصّ المصدر، أو يجعله يتفجر بإمكانات جديدة فى حواره مع نصه المبدع. إنه يبنى قصيدته فوق قاعدة من النصّ المصْدرى، بكل ما يحمله من تجارب، وأبعاد نفسية، وتاريخية وثقافية..، مدمجا فيه نصه، ومن تفاعل وتعالق، النصين يمكن الكشف عن بؤرة التوهّج فى نص مبتدع قادر على التوهج فى ضوء النصين.

وقد يدفع الشاعر إلى استخدام التناص، وتقنية القناع فى القصيدة دافع فنى بحت، وقد يكون دافعا سياسيا خشية الاصطدام المباشر بالسلطة، فيتخذ قناع "الحلاج"، أو "سبارتاكوس"، أو "أزوريس"، أو غيرهم ليعبر عما يجول فى داخله من

رفض وتمرد أو شعور بأزمة أو احتياج، أو خوف، كما أن الدافع قد يكون اجتماعيا حتى لا يقع الشاعر تحت سطوة محاسبة التقاليد والأعراف .. وغير ذلك.

ولعل المشكلة التي تواجه الشاعر، كما تواجه المتلقي، هي مشكلة الثقافة، فالشاعر يحتاجها لإبداع نصّه، وإثرائه وشحنه بالانفعالات، والمتلقيَ يحتاج الثقافة ليفضَّ المغاليق، ويحلَّ الرموز ولا يقع تحت وطأة الإلغاز والغموض. إنّ الشاعر إذْ يلج إلى غابات الاستدعاء من الشخصيات التراثية، والأسطورية، ويحيل إلى نصوص غائبة، شعرية أو دينية وغيرها، فإنّ هذا يحتاج منه إلى فهم دقيق للنصِّ الغائب حتى يتسنى له إدماجه وامتصاصه في النص الحاضر. كما يحتاج إلى رؤيا، وثقافة واسعة حتى يتمكن من الانتقاء الأمثل، والوقوع على النص المصْدري المتفاعل مع النص الحاضر. أما المتلقي فإنه يجب أن تكون له معرفة بتلك الغابات، وطرقها الوعرة، ولا يضيع بين أشجارها المتشابكة اللفّاء، حتى يتسنى له إثراء قراءته للنص، وفك رموزه.

ولقد اعترض (رولان بارت) على التناص على اعتبار أن الإقرار بطبيعة التناص الشمولية تجعله غير مفيد نقديا، وذلك لأن أي دراسة نقدية – في رأيه – ستجابه باستحالة الإحاطة بكل مصادر النصّ، ناهيك بتأثيرات القراءة في لغات أخرى لا يعرفها الناقد. لذلك فان دارس التناص يكون واقعاً تحت طائلة التناقض بين شمولية المصطلح وقصور ومحدودية الاطلاع الشخصي وهو تناقض لا سبيل إلى حلّه[١٢].

ولعل هذا يجعلنا نصل إلى أن دراسة التناص تحتاج إلى جهد كبير، كما تفرض مستلزمات قد يكون من العسير عمليا الوفاء بها، ولكن هذا لا يجعلنا نتوقف، لأن التناص – رغم حاجته إلى تضافر جهود شتى – إلا أنه يعد قانونا جوهريا في الشعر الحداثي.

والجدير بالذكر أن التناص يجعل النص الشعري مفتوحا، ويرفض "أي إغلاق للنص، لأن على كل نص أن يبدو كعمل في نصوص سابقة"[١٣].

ويتسم أيضا مصطلح التناص بالتعددية في المعنى. وقد كان انتشاره وقدرته على الإغراء سببا في هذه التعددية.

يقول (انجينو) :

"إذا قبلنا أن التناص يختلف من باحث إلى آخر بالانتشار وبالفهم (يتلازم مع المفهوم الذى يمتلكه الباحث عن النص نفسه) وأنه (أى التناص) ينتمى عند بعضهم لشعرية توليدية وعند الآخرين إلى جمالية التلقى، وأنه يتموضع عند بعضهم فى مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين فى تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية، وأنه يحتل عند بعضهم موقعاً بدهيا كلَّ البداهة فى أساس مفاهيم النظرية فى حين أنه عند آخرين كثيرين مصطلح لا يلعبُ إلا دوراً عارضاً. إن قبلنا ذلك، فإننا نستطيع القول إنّ الكلمة تستعصى على كل إجماع. ولكن هذا التنوع فى التعريف لا يحرمها مع ذلك من الوظيفة"[١٤].

مصادر التناص

١- المصادر الضرورية[١٥]

وتسمى بالضرورية لأن التأثر فيها يكون طبيعيا وتلقائيا مفروضا ومختاراً فى آن. وهو ما نجده فى كتابات بعض الكتاب العرب فى صيغة (الذاكرة) أى الموروث العام والشخصى،، ويتخذ فى العديد من الأحوال سبيلا اختياريا - كجنوح الشاعر إلى التأثر الواعى بنتاج شاعر آخر - أو وراثية - كتقيد الشاعر غير الواعى بالضرورة بحدود ثقافة معينة. كما يتضح ذلك فى الوقفة الطلية فى القصيدة العربية.

٢- المصادر اللازمة

إن الشاعر ليس إلا معيداً لإنتاج السابق فى حدود من الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره. ومؤدّى ذلك أنه من المبتذل أن يقال أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها. فنصوصه يفسّر بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه[١٦].

٣- المصادر الطوعية :

وهى تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمداً فى نصوص مزامنة أو سابقة، فى ثقافته أو خارجها. وهى أساسية فى الشعر الحديث، بل نذهب إلى القول إننا لا نستطيع دراسة هذا الشعر من دون الوقوف عندها. وهى مصادر متعددة تندرج فى مصادر عربية وأجنبية فى نفس الوقت[١٧].

أما مجالات التناص فإنها قد تشتمل مواد القصيدة كلها، أو يقع التناص فى مواد معينة. فقد يلجأ الشاعر إلى أخذ صورة شعرية ما أو معنى ما أو قد يكون التناص فى القافية والوزن أو الموضوع كما هو معروف فى المعارضات فى الشعر العربى القديم.

ويحدث التناص فى الشعر الحداثى العربى فى القضايا والموضوعات والمناخات. "فنحن لو راجعنا عدداً من أدبيات الحداثة العربية لما وجدنا تنافراً أو تغايراً بين ما هى عليه وما شرعت به الحداثة فى فرنسا مع (بودلير ورامبو ومالارميه)، كما لو أن "السياب" أو "أدونيس" وغيرهما نهلوا من الينبوع نفسه، أو اتخذوا الوجهة النصية ذاتها"[18]. ويمكن أن يقال نفس الشيء عن "اليوت" و"عبد الصبور" و"يوسف الخال" و"السياب".

فصدور الحساسية الفردية فى النصوص العربية الحديثة أدى بطبيعة الحال إلى إنتاج شعر خرج عن أغراض الشعر المألوفة، وفتح قنوات واسعة بين الحياة والشعر. ويتضح ذلك فى إنتاج العديد من الشعراء السابقى الذكر.

كما يحدث التناص أيضا فى الأنماط والتراكيب والصياغات. ويحدث ذلك فى التجارب السيريالية، والكتابة الآلية، وإنتاج الصور الغريبة والصادمة وقلب علاقات الإسناد أو تبديد صلة الشبه بين المشبّه بالمشبه به أو تقديم الصفة على الموصوف به وفى علاقات التقديم والتأخير وغيرها كثيرا مما نلقاه فى تضاعف الكتابة الشعرية العربية الحديثة[19].

والتناص قد يكون عشوائيا "يعتمد فى دراسته على ذاكرة المتلقى. وإما أن يكون واجبا يوّجه المتلقى نحو مظانه، كما أنه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما. وسواء ارتكز الباحث فى دراسته على الذاكرة أو على المؤشرات، ومهما كان نوعه فإنه ليس مجرد عملية لغوية مجّانية وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيراً بحسب موقف التناص ومقاصده"[20].

التناص إذن هو وسيلة تواصل لا يمكن الاستغناء عنه فى أى خطاب لغوى. ووجود ميثاق، وقسط مشترك بين المرسل والمتلقى (المرسل اليه) من التقاليد الأدبية

والمعانى ضرورى لنجاح عملية التواصل. ويحلّ مشكلة استحالة التوفيق بين شمولية التناص، ومحدودية المعرفة بالمنصوص.

ولسوف نبدأ دراسة التناص فى الشعر فى مجالين هما :

١ ـ الأسطورة.

٢ ـ التراث (الدينى – الشعبى – الشخصيات)

١- الأسطورة والشعر

يعد الاهتمام بالأسطورة أحد المعالم الأدبية الهامة فى شعر الحداثة. وقد كان ذلك نتيجة للوعى العميق بطبيعة الأسطورة، وهو الوعى الذى استند إلى منجزات العلم مثل علم النفس والأنثروبولوجيا.

ويتمثل السبب الرئيسى فى الالتجاء إلى الأسطورة فى طابعها الخالد وبقائها على مر الزمان إلى محاولات عدة لبعث المأساة الإغريقية. لكن، من الواضح أنه لا يمكن أن تتكرر، فلقد وصلت إلينا عبر الثقافات المختلفة، فى صورة تبدو متماسكة، لأنها تعالج بعض المواقف الخالدة، مع أن موضوعاتها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بظروف بعينها. على أن الالتجاء إلى الأسطورة يفترض البناء على مادة موجودة سلفا، إلا أنه يفترض أيضاً قصة مثل قصة "أوريست" التى نقلت إلينا فى عمل ناتج عن حضارة بعينها، لها قيمة أسطورية وأن مضمونها قابل للتفسير من جديد، واكتساب معنى جديد. وتكمن إمكانية التجديد إما فى تفسير بعض الجوانب المأساوية التى لم يعالجها الأقدمون، أو فى إعطاء معنى مختلف لأسطورة البطل. فضلا عن أن نظرية المحاكاة تفترض المضمون والملاءمة مع القيم الحضارية الجديدة[٣١].

وقد يلجأ الشعراء إلى الأسطورة للتعبير عن قيم إنسانية محددة، أو لأسباب سياسية، بأن يتخذ الأسطورة (أو الشخصية الأسطورية) قناعا يعبّر عن خلاله عما يريد من أفكار ومعتقدات. تجنبا للملاحقات السياسية أو الدينية. فشخصيات الأسطورة ستار يختفى خلفه الكاتب ليقول كل ما يريده وهو فى مأمن من السجن أو النفى، كما أن استعمال الأسطورة يطرح مستويات مختلفة للتأويل.

يقول راثفين :

"إن للأسطورة تلك الخاصية التى تعزى إلى الشعر حسب مأثورة (ولاس ستيفن) المراوغة المتطرفة : إنها تكاد تنجح فى تمنعها عن الإدراك. وهذا هو الذى

يجتذب المصنفين الذين يؤكدون لنا أن المتاهة العظمى لا تخلو من تنظيم، لأن الأسطورة ليست سوى علم بدائى أو تاريخ أولى، أو تجسيد لأخيلة لا واعية، أو أى تفسير آخر بهذا المعنى"[٢٢].

ان الأسطورة تخفى معنى آخر تحت المعنى الظاهر. وإن لكل حكاية معنى وهدف. كما أنه قد يكون القصد من الأسطورة هو استثارة العجب. وتترجم الأسطورة السلوك عند جماعة معينة، دينية أو اجتماعية، وتنتمى بالتالى إلى العنصر المقدّس الذى تكونت حوله هذه الجماعة. وتتمكن الأسطورة من خيالنا ووجداننا بعمقها.

يقول "رولان بارت" :

"ان الأسطورة نظام اتصال، أعنى كونها رسالة. وهذا الفهم إنما يتيح لنا إدراك أن الأسطورة ليست موضوعاً أو مفهوما أو فكرة وانما صيغة دلالية أو شكل ما، وسوف يتعين علينا لاحقا أن ننسب إلى هذا الشكل حدوده التاريخية، ثم نعيد تقديم المجتمع داخله ولكن لنصفه بالشكل بداية"[٢٣].

كما يرى "بارت" - أيضا أن الأسطورة نمط كلامى، ومن ثم فكل الأشياء يمكنها أن تكون أسطورة شريطة أن تنتقل عبر خطاب ما، إذْ أنها لا تتحددّ. وسواء كانت الأسطورة تتعامل مع كتابة أبجدية أو تصويرية فإنها تريد أن ترى فى هذه الكتابات خلاصة العلامات فحسب. ودال الأسطورة يعلن عن نفسه فى نحو غامض، فهو معنى وشكل فى نفس الوقت، ممتلئ من جانب، وفارغ من جانب آخر، وباعتباره معنى دال، فإن الدّال يقتضى قراءة أفهمها بعينى، فهو يتسم بطبيعة حسية (على خلاف الدال اللغوى الذى يتسم بالعقلية المجردة)[٢٤].

وقد تستخدم كلمة أسطورة كناية عن شخصية حقيقية أو خيالية تتخذ شكل البطل الأسطورى نتيجة للطابع الرمزى الذى يعطى لها. كما تطلق على الصورة المبسطة، والتى تكون وهمية - فى العادة - التى تتكون لدى بعض الجماعات الإنسانية عن فرد، أو حديث ما، وتلعب دوراً حاسما فى سلوكهم أو تقديرهم للأمور[٢٥].

كما أن الأساطير تبدو للباحث على أنها نمط من المعتقدات التى يصعُب تصور حدوثها، ومع ذلك فإن كلّ أشكال الأساطير تتمتع بدرجات متفاوتة من الصدق. والأسطورة تتضمن أحداثا وأفعالا متباينة بحيث لا يكاد يستبين فيها أى نوع من المنطق أو حتى الاستمرار والاطّراد. كما أن شخصيات الأسطورة قد تتشكل بأشكال كثيرة وتجمع بين خصائص وصفات متباينة، وتتراوح بين الخير والشر وارتكاب كل أنواع الجرائم والموبقات وتقوم بينها كل أنواع العلاقات التى يمكن تصورها. أى أن كل شيء يصبح فى الإمكان حدوثه فى الأسطورة مهما يبدو غريبا فى نظر الباحث[٣٦].

وتختلف المدارس الرمزية فى تفسير الأساطير، فبينما يذهب فرويد إلى أن أسطورة (أوديبوس) ترمز إلى رغبة الإبن فى امتلاك الأم والتخلص من الأب، فإن (إريك فروم Erich Fromn) يذهب إلى أنها رمز للصراع بين النظام الأموى والنظام الأبوى. بينما يرى (كارل يونج) أنها قصة ترمز إلى الصراع الأخلاقى بين التراخى والواجب. ويرى Ferenczi أن (أوديبوس) نفسه هو رمز العضو التناسلى عند الذكر لأن اسمه يعنى – حرفيا – "القدم المتورمة"[٣٧].

أى أنه من الصعب أن نجد تفسيرا رمزياً واحداً لأى أسطورة من الأساطير. وإن كان علماء الأنثروبولوجيا يؤكدون على ضرورة تفسير الأساطير ضمن إطار البناء الاجتماعى والثقافى السائد فى المجتمع الذى تنتمى إليه هذه الأساطير.

ويعرف "رولان بارت"[٣٨] الأسطورة بأنها تقليد يكشف عن واقع طبيعى تاريخى أو فلسفى من خلال المجاز أو الاستعارة، وهذا هو معناها عند الإغريق. ثم يقول إنها تحولت إلى عملية تضليل، وشئ عابث خدّاع، وفى نهاية المطاف إلى سنة أو (كود) ويستخدم فى حديثه عنها عبارات مأخوذة عن اللسانيات. فهى (كلام) و(رسالة) و (نظام للتواصل)، وهى لا يمكن أن تكون تصوّراً أو فكرة.

ويوضح (م. إلياد Eliade)[٣٩] أن كلمة أسطورة تعنى عند المجتمعات البدائية قصة حقيقية مقدسة مثالية لها دلالتها. كما يلاحظ أن الاغريق أفرغوا الأسطورة تدريجيا من قيمتها الدينية والميتافيزيقة، وانتهى بها الأمر إلى الدلالة على كل ما لا يمكن أن يوجد حقا.

وعلى الرغم من الاهتمام الكبير الذى أولاه (أرنست كاسيرر) و(سوزان لانجر) للعلاقة بين الشعر والأسطورة، وعلى الرغم من أن كلا منهما يعتمد على الأسطورة لإيضاح نظرية الشكل الرمزى، فهما حريصان على التمييز بين الأسطورة والشعر، فترى (سوزان لانجر) أن الأسطورة والخرافة وحكايات الجان ليست أدبا فى ذاتها، وليست فنا على الإطلاق، بل هى أضغاث، وهى فى حد ذاتها مادة خام للفنّ. وان كان العديد من النقاد المعاصرين قد تمسكوا بالرابطة بين الأسطورة والأدب على اعتبار أنها تزودنا بمفتاح جديد للنقد الأدبى[٣٠].

ولقد كتب "إرنست كاسيرر" فى كتابة "مقال فى الإنسان":

"وهنا شكل آخر من الخيال يتصل بالشعر اتصالاً وثيقاً فيما يبدو، ذلك هو الأسطورة، ولما قام "فيكو" بمحاولته الأولى ليخلق "منطقة للخيال. عاد إلى عالم الأسطورة. فتحدث عن ثلاثة عصور مختلفة: عصر الآلهة وعصر الأبطال وعصر الإنسان، وقال: إننا يجب أن نفتش فى العصرين الأولين عن الأصل الصحيح للشعر، ذلك أن الإنسانية لم تستطع أن تبدأ بأفكار مجردة أو بلغة عقلية، وكان عليها أن تمرّ خلال عصر من اللغة الرمزية فى الأسطورة والشعر. ولم تكن الأمم الأولى تفكر بالأفكار، وإنما كانت تفكر بالصور الشعرية، وتتحدث أساطير وتكتب خطاً هيروغليفيا. ويبدو أن الشاعر وصانع الأسطورة يعيشان فى عالم واحد، فلديهما موهبة أساسية واحدة هى القدرة على التشخيص ولا يستطيعان أن يتأملا شيئاً دون أنْ يمنحاه داخلية وشكلا إنسانيا. ويتلفت الشاعر الحديث كثيراً إلى هذين العصرين الغيبيين، عصر الألوهية والبطولة، كما يتلفت إلى فردوس مفقود"[٣١].

وقد حسد الشعراء الرومانتيكيون شعراء العصر الإغريقى لأنهم كانوا يعيشون فى عصر ذهبى يفكر فيه الشاعر بالأساطير، عصر متخم بالآلهة، وكانت كل تلة مسكنا لإحدى عرائس الهضاب، وكل شجرة موطناً لحوريّة منن حور الغاب - على حد تعبير "كاسيرر".

وقد رأى (نوثرب فراى) أن الشاعر ليس سوى سبب كاف لإنشاء القصيدة، أما القصيدة التى تمتلك الشكل، فلها سبب شكلى يجب البحث عنه. ولدى البحث يجد (فراى) أن هذا السبب الشكلى هو النموذج البدئى. كما يرى أن الأدب عبارة

عن تركيب مجموعة بسيطة نسبيا من الصيغ التى يمكن دراستها فى الثقافة البدائية. على ضوء هذه الإمكانية يغدو البحث عن النماذج البدئية نوعاً من علم الإنسان المتخصص فى الأدب، ويعنى بالطريقة التى يستمد بها الأدب معلوماته من المقولات السابقة عليه من الشعيرة والأسطورة والحكاية الشعبية ولما كان البحث فى الأسطورة مركزه الشعيرة والأسطورة، وبالتالى الأدب فإن كل الأجناس الأدبية تصدر عنه[٣٢].

أما (ريتشارد تشيز) فيطابق بين الشعر والأسطورة بشكل نهائى. ويرى أن الشعر والأسطورة ينشأن من الحاجات الإنسانية نفسها ويمثلان نوعا واحداً من البنية الرمزية. وينجحان فى أن يخلعا على التجربة نوعا واحداً من الرهبة والدهشة السحرية. وينجزان الوظيفة التطهيرية ذاتها"[٣٣].

كما أكد أيضا (شليجل) على أن "الأسطورة والشعر شىء واحد لا انفصال بينهما".. وقد اعتقد الأوربيون بأن الأسطورة ظاهرة مقصورة على الإغريق والرومان، دون أن يلحظوا على حد تعبير "راثفين" - بأن الأسطورة الإغريقية والرومانية محفوظة فى شكل أدبى فيه الكثير من المراوغة والسفسطة.. وفيما يبحث الشكليون عن أصول الأسطورة فى الاستعارة، يحاول الانفعاليون (الذين يرون أن الطريقة التى ينفعل بها الناس بشئ ماهى السبيل الأكيد لمعرفة طبيعة ذاك الشئ. وقد رأى "تشيز" أن الأسطورة أدب يلوّن الطبيعى بفاعلية ماهو خارق للطبيعى. أما الذين يؤكدون اختلاف الأسطورة عن الأدب، فإنما يسيرون وفق خصائص (الشكل - والمحتوى) مثل (هربرت ريد) الذى رأى أن اختلاف الأسطورة عن الشعر فى: أن الأسطورة تحيا بالمجاز، إلا أن الشعر يحيا بفضل لغته. وقد رأى (سى. س. لويس) أن الأساطير خارج الأدب وأن قيمة الأسطورة حتما ليست قيمة أدبية كما أن تثمينها ليس تجربة أدبية حتما. إن الحوادث التى تسجلها الأسطورة أهم عند (لويس) من الأشكال التى صيغت بها، وهذا ما ينتظر أن يقوله مسيحى دفاعاً عن قصص الإنجيل[٣٤].

ومازال الخلاف مستمراً حول علاقة الأسطورة بالشعر خاصة والأدب عامة، فلم يحلَ الخلاف حتى الآن حول مقولة (مارك شورر) : "الأسطورة أساس لا غنى عنه للشعر"، ومقولة (ريتشارد تشيز) : "الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه[٣٥].

لقد كانت بداية الشعر مع الأسطورة، فقد كانت بداية تواؤم الإنسان مع الطبيعة هى الكلمة، والأسطورة ليست سوى كلمات مترابطة بالشعائر.

ولقد رأى الانسان الأول فى الكلمة قوة حية Animisim يستطيع أن يدفع بها أذى الطبيعة الحية والصامتة وأن يعيش معها فى انسجام. وكلمة أسطورة مشتقة من لفظ Mythos التى كانت تعنى عند اليونانيين المنطوق. وقد أخذت (الأسطورة / الكلمة) ألوانا متعددة.

وقد رأى (لويس سبنس) أن بعض أشكال الشعر الأولى - وربما أنقاها - هى بمثابة نتاج مباشر لحلقات من الانطباعات الطبيعية فى ذهن الانسان. وعلى هذا فإن الشعر والطبيعة انبثاق من الطبيعة[٣٦].

ولقد احتفظ الشعر حين انسلخ عن المعبد بعلاقته بالأسطورة. "فكل لغة شعرية تبدأ بكونها لغة أسرار. بمعنى خلق عالم شخصى. عالم منغلق على نفسه تماما. وكل لغة شعرية لها ايقاع خاص. هذا الإيقاع يحاكى الطبيعة فى جانب منه. وحين نتأمل أصوات الطبيعة من أجمل هذه الأصوات إلى أنكرها نجد لها إيقاعاً محدداً واضحاً[٣٧].

ويعود توظيف الأسطورة فى الشعر الحرّ إلى التأثر بالشعراء الأوربيين، وعلى رأسهم "ت. س. اليوت" صاحب مصطلح المنهج الأسطورى The Mgthical Method. وقد تاثر به شعراء كثيرون منهم "السياب"، و"البياتى"، و"صلاح عبد الصبور"، و"أدونيس"، وغيرهم.

ولقد كان تيار الحداثة فى الشعر العربى المعاصر فى تناصّه واقعا تحت تأثير الخطاب الشعرى الأليوتى ذى التوجه الأسطورى، خاصة فى قصيدته الشهيرة "الأرض الخراب The Waste land". وقد كان "اعتماد ت. س. اليوت على الصورة المرتبطة بأنماط أسطورية عليا، أى ذات العلاقة باللاشعور الجمعى (حسب تعبير كارل جوستاف يونج) كأساطير الخصب والولادة والموت والبعث، كما تجلّت فى كتاب الغصن الذهبى - بمثابة محرضٍ لكل من "السياب" و"الخال" و"خليل حاوى"، و"أدونيس" و"صلاح عبد الصبور" على التماس الرمز الأسطورى"[٣٨].

وقد رأى اليوت أن المنهج الأسطورى هو بمثابة طريقة "لإضفاء شكل ومغزى على البانوراما الهائلة من العبث والفوضى التى هى التاريخ المعاصر. طريقة لضبط هذه العناصر فى كل متناغم. أى أنها طريقة لضبط العواطف والأفعال وتشكيلها على نحو أكثر دقة وحيوية وفاعلية. ولا سيما فى مجال العمل الشعرى. ونودّ أن نؤكد فى هذا الصدد ارتباط المنهج الأسطورى ارتباطاً وثيقاً بمفاهيم الأنماط العليا واللاّوعى الجمعى باعتبارها من المفاهيم الأساسية التى انبثقت من المصادر الثقافية المشار إليها. وقد اعتمد "إليوت" على هذا المنهج مشيرا إلى العديد من مصادره الأسطورية والتراثية فى هوامش قصيدته[٣٦].

ويعد (بدر شاكر السياب) واحداً من أهم الشعراء الذى استخدموا الأسطورة فى شعرهم، وتعدّ (أنشودة المطر) واحدة من القصائد الطويلة التى تمثل فيها المنهج الأسطوري، كما أنها استفادت من عدة مصادر، منها "الأرض الخراب" "لإليوت".

يفتتح السياب قصيدته (أنشودة المطر) بابتهال :

"عيناك غابتا نخيل ساحة السحرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار فى نهرْ
يرجّه المجداف وهْنًا ساعة السحرْ
كأنما تنبض فى غوريهما النجوم"

يبدأ النص ساكنا حيث تطغى الجمل الإسمية فى الأسطر الثلاثة الأولى:

عيناك غابتا نخيل / شرفتان راح ينأى عنهما القمر / عيناك حين تبسمان تورق الكروم.

ثم تأتى الأفعال بعد ذلك فى الزمن المضارع :

تبسمان / تورق الكروم / ترقص الأضواء كالأقمار فى نهر / يرجّه المجداف وهْنا ساعة السحر / تنبض فى غوريهما النجوم.

وذلك لكى توحى بالاستمرارية والدوام.

وتأتـى الحركـة التى توحى بها الأفعال (تبتسم / تـورق / ترقـص/ يـرج / تبض) موحية بلحظة الخلق والإبداع مما يوحى بأن دبيب الحيـاة ينبـض فـى الأرض بعدما كـانت خربـة، وكـانت عدمـا. أننـا أمـام أسطـورة الحيـاة. أسـطورة (الكون). فعل الكون المواجه لفعل (الفساد) أو صورة العدم.

إن هذا المقطع يتناص مع أبيات إليوت الأولى التى يفتتـح بـها (الأرض الخراب) اذ يقول :

"April is the cruellest month, breeding
Lailacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain"(40)

"أبريل، أقسى الشهور،
تتناسل فيه زهور الزنبق فى الأرض الميتة،
وتختلط الرغبة بالذكرى
وتنتفض الجذور الخاملة بمطر الربيع"

وقد بدأ اليوت أيضا قصيدته بجملة اسمية (أبريل أقسى الشهور..) ثم تتـابعت الأفعـال المسـتمرة (stirring & Mixing, breeding) لتؤكـد علـى الحركـة والصيرورة والاستمرار والدوام. وهى نفس الصيغة التى أكد عليها "السياب".

كما أن الأفعال نفسها توحى بالحركة (تتناسل، تنتفض، تختلط) واذا عدنا الى "السياب"، فإننا نجد أن "السياب" حين يبدأ القصيدة بقوله (عينـاك) فإن هذا الضمير يوحى بأن المخاطب أنثى. وعندما يقرر أن (عيناك غابتا نخيل) فانه يخلق اطاراً من الحركة حول سكونية الوصف إنه "يصلى لإله وثنى، فالضمير يعود إليها، إلى الرمز العشتارى الملئ باحتمالات الخصـب. عشتار هى الطبيعة بتحولاتها، هى الحياة والموت، وهى العناصر المختلفة"[41].

ونلاحظ هنا أن رؤية "السياب" تبدأ فى صورة تفاؤل إذ أن الجو الطقسى العام الذى يفتتح به قصيدته يوحى بقرب الصباح حيث تتحقق الولادة، وتنتشى الحياة. وهذا عكس الجو الطقسى الذى بدأ به "إليوت" إذ يبدأ بقوله:

"إبريل أقسى شهور العام".

وعندما يقول "السياب" :

"دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف"

فانه يذكرنا "باليوت" عندما يقول :

"Winter Kept us warm, ...[41]

"لقد شملنا الشتاء بالدفء" ..

يقول السياب :

"ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب فى المطرْ ..
وكركر الأطفال فى عرائش الكروم
ودغدغتْ صمت العصافير على الشجرْ
أنشودة المطر
مطر
مطر
مطر
تثاءب المساء، والغيوم ما تزالْ
تسح ما تسحّ من دموعها الثقال
كأن طفلاً بات يهذى قبل أن ينام:
بأن أمّه - التى أفاق منذ عامْ
فلم يجدها، ثم حين لجّ فى السؤال
قالوا له: "وبعد غدٍ تعود.."
لابد أن تعود.

يقول (إحسان عباس) :

"ويجرى السياب على منوال الشاعرة الإنجليزية (ويقصد إديث سيتول) فى استخدام رموز المطر، ففى قصيدة "أنشودة المطر" تجتمع لديه الكآبة الفردية من منظر المطر بالاستبشار لما قد يتمخض عنه المطر من زوال الجوع، وهذا يشبه جمع الشاعرة فى قصيدتها "أمطار نيسان" بين البهجة بالحياة وتحسب الجفاف الذى سيعترى كل شىء فى الوجود"[43].

وفى قصيدة "إليوت" نجد الماء / المطر يشكل محوراً أساسيا، ولعل "السياب" قد استقى صوره منها، فى ارتباطها بأساطير الخصب والجدب والحياة والموت ودورة الفصول.

وتتردد صورة الماء / المطر فى الجزء الخامس لإليوت من قصيدته الأرض الخراب، وهو بعنوان : (ما قاله الرعد What The Thunder Said)[44]

إذ يقول :

"هنا .. حيث الصخور بلا ماء
الصخر دون ماء، والدرب الرملىّ
الدرب الملتوى فى صعوده للجبل
جبال الصخر بدون ماء
لو وجد الماء .. لتوقفنا ونهلنا"

أو :

"فقد فارق الصمت الجبال
وصار مكانه الرعد العقيم بلا مطر
والعزلة فارقت الجبال أيضا
ولكن الوجوه المتجهمة الحمراء متهكمة وساخره
بأبواب الأكواخ الطينية المتشققة
لو كان هناك الماء
بلا صخور
لو كان هناك الصخر

ومعه الماء

الماء

والنبع والغدير بين الصخور

لو كان هناك خرير الماء

لا زيز الحصاد

والحشائش الذابلة

وانما خرير المياه المنسابة بين الصخور

حيث يغرد السمّان المتنسّك على شجر الصنوبر

دريب دروب دريب دروب دروب دروب

ولكن دون أثر للماء".

وعندما يقول :

"أما الديك فقد صعد الى غصن الشجرة وصاح

كوكو ريكو كوكو ريكو

وظهر وميض البرق فجأة، وأعقبته نفحة مرطبة

محملة بالمطر"

وهكذا تتردّد كلمة (ماء) و(مطر) في هذا القسم من القصيدة، ونجدها مقترنة بالصخور / البرق / الرعد ..

وتكاد تسيطر صورة المطر / الماء عليه.

ورغم وجود التأثر الواضح لدى "السياب" من قصيدة "اليوت"، والذى لم يقف عند البداية، أو الماء والمطر وأساطير الخصب والجدب والموت والحياة. بل شمل الإيقاع والتراكيب، وطريقة الصياغة، رغم ذلك فإن هناك من رأى أن "السياب" قد يرجع في اهتمامه برمزية المطر إلى تراث الاستسقاء والاستمطار في الثقافة العربية، وأن "سحر قصيدة "السياب"، وسر قوتها، واحتفاء القراء بها، ينبع من أنها استطاعت بإيقاعها وعاطفتها القوية أن تبعث هذا التراث الاستسقائي في شعر عصري جديد. والقصيدة استطاعت أن تعيد الحيوية لهذه الرمزية الموروثة باستنطاقه في المناخ الفكري والسياسي المعاصر"[٤٥]. وإن كنّا نرى أن أثر إليوت هو الأكثر سطوعاً.

ويمكن استجلاء العلاقة بين رموز القصيدة الجوع / الخصب / العبيد / الأطفال، الجفاف / المطر، الأم / عشتار. والتى تمثل الإطار المرجعى للقصيدة، فالجوع يقابله الخصب القادم مع المطر. هنا يؤخذ الجوع المباشر ويدغم فى القصيدة، فلا يعود الجوع مرتبطا بالصراع الاجتماعى، إلا بالمعنى المباشر. فالصراع الاجتماعى نفسه هو جزء من دورة الحياة / الخصب التى يحملها إطار القصيدة الرمزى. لذلك فالكلمة التى تقابل العبيد هى الأطفال، وموت الأم يصبح جزءاً من صدى الأمل الذى ينبعث من دورة الحياة[٤٦].

ويؤكد "السياب" تأثره بـ (ت. س. إليوت) وإشاراته الأسطورية أيضا فى المقطع التالى من أنشودة المطر:

"وينثر الخليج من هباته الكثار

على الرمال: رغوة الأجاج ، والمحار

وما تبقى من عظام بائس غريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

من لجة الخليج والقرار".

وذلك بمقارنتها بالنص التالى لـ (إليوت) من قصيدته الأرض الخراب الجزء الرابع (الموت بالماء) IV . Death By Water

يقول إليوت[٤٧]:

" Phlebas the phoenician, a fortnight dead,

Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell

And the profit and loss.

A current under sea

Picked his bones in Whis qers, as he rose and Fell.

He passed the stages of his age and youth.

Entering the whirlpool.

Gentil or jew

O you who turm the wheel and look to windward.

Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you".

"مات فليبياس" الفينيقى منذ أسبوعين
نس صياح النوارس، وتماوج البحر العميق
والفوز والخسران.
تيار تحت سطح البحر
التقط عظامه بهمس ، كما أخذ يعلو ويهبط
تمثّل مراحل عمره وشبابه
داخلاً الدوّامة
من اليهود أو من سواهم
يامن تدير الدفّة وتنظر شطر الريح
تذكر "فليباس" الذى كان مثلك وسيماً وفارعاً"

يتضح من هذا النصّ أن "السباب" قد أخذ عن "إليوت" وتأثر به، ويمكن ملاحظة ذلك من الإطار العام للنصّ، ومن مقارنة بعض المفردات والعبارات مثل: تماوج البحر العميق عند "إليوت" ويقابلها (من لجة الخليج والقرار) عند "السباب". وكذلك (وما تبقىّ من عظام بائس غريق) عند "السباب"، ويقابلها (التقط عظام..) لا "ليوت": وغيرها.

وهذا يؤكد تأثر "السياب" بـ(ت. س. إليوت) مثل غيره من الشعراء. وقد استعار "السياب" من "إليوت" فى نفس القصيدة قول السياب:

" أصيح بالخليج: . "ياخليج ..
يا واهب اللؤلؤ، والمحار والردى"

وقول "إليوت":

(Those are pearls that were his eyes, Look)

(هاتان اللؤلؤتان كانتا عينيه.. انظر !)

وهذه الصورة مرتبطة بشكل مباشر بكل من "أدونيس" وأفروديت.

وهكذا نجد أن "أنشودة المطر" بالإضافة إلى التمناص مع قصيدة "إليوت" والاستفادة من نفس الأساطير، فإنها تكتسب قيمتها من بنائها الأسطورى وذلك لما

تحمله كلماتها وعباراتها من دلالات رمزية. فالرمز "الذى يحمل القصيدة هو رمز شفاف، يبدو الواقع من خلاله ممتزجاً به وبظلاله. لا عجب الواقع، لكنه لا يكشفه، يتركه متداخلاً. الحركة الظلال يمتزجان، لذلك تبدو الكلمات ذوات الإطار المرجعى الواضح، وكأنها كلمات ترمز إلى الواقع، وليست كلماته نفسها"(٤٩).

كما تجلت الأسطورة أيضا عند "السياب" فى قصيدة (المعبد الغريق) التى استوحاها من خبر عارض ذكر راويه أن فى بحيرة (شينى) التى يصب فيها نهر (البا هنج) فى الملايو معبداً بوذيا غرق فى قعر البحيرة بسبب زلزال بركانى حدث قبل ألف عام. وفى المعبد كنوز تحرسها تماسيح ووحش له عين حمراء واحدة فى مثل حجم كرة البنج بنج. وقد صور "السياب" قصيدته من هذا الخليط - على حد تعبير إحسان عباس(٥٠).

يقول السياب :

هنالك ألف كنز من كنوز العالم الغرقى

ستشبع ألف طفل جائع وتقيل آلافا من الداء

وتنقذ ألف شعب من يد الجلاد، لو ترقى

إلى فلك الضمير!

أكل هذا المال فى دنيا الأرقّاء

ولا يتحررون، وكيف هو يصفد الأعناق، يربطها إلى الداء؟(٥١)

وقد التفت الشاعر إلى (عوليس) الذى ما فتىء يجوب البلاد فأخذ يقنعه بالذهاب إلى معبد شينى.

"هلم نشق فى الباهنج حقل الماء بالمجداف".

وقد كشف "السياب" فى هذه القصيدة رؤيته الأسطورية واستفاد من الميثولوجيا اليونانية فى الالياذة والأوديسة مستحضرا صورة "عوليس"، وحرب طروادة وأخذ يجرى المقارنة بينها وبين العراق فى عهد عبد الكريم قاسم(٥٢).

وهكذا نجد أن "السياب" كان ولوعا بالأسطورة التى تجسدت فى الكثير من قصائده. مثل (إرم ذات العماد)، وأسطورة (أورفيوس) التى ظهرت فى العديد من

قصائده، وبخاصة قصائده عن وفيقة والأساطير اليونانية الأخرى مثل قوله في قصيدة (شباك وفيقة) :

يا دربا يصعد للرب

لولاك لما ضحكت للأنسام القريةْ

في الريح عبير

من طوق النهر يهدهدنا ويغنينا

(عوليس مع الأمواج يسير

والريح تذكره بجزائر منسيةْ

شبنا يا ريح فخلينا)"

ويعدُّ (أدونيس) من الشعراء الذين اهتموا كثيرا بالتناص سواء كان على المستوى الأسطوري أو التراثي، مثريا قصائده بإيحاءات وصور، وأبعاد دلالية ودرامية كان لها الأثر الأكبر في جعل قصائده ذات مذاق خاص.

يقول أدونيس في (مفرد بصيغة الجمع) (1) تكوين

"لم تكن الأرض جسدا كانت جرحا

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح

كيف تمكن الإقامة؟

أخذ الجرْح يتحول إلى أبوين والسؤال يصير فضاء

اخرج إلى الفضاء أيها الطفل

خرج عليّ

يستصحبُ

شمس البهلول دفتر أخبار تاريخا سريا للموت

....

يعطي وقتا لما يجئ قبل الوقتْ

لما لا وقت له

يجوهر العارض

ويغسل الماء

ابدأ،

....

اخرج إلى الفضاء أيها الطفل

فى البدء كان الهباء انفتحت فيه الأشكال والصور

حواء تنزل فى حوض

تسبح

فى

مَنِىّ

القمر

قالت : الجسد الحروف والدم الكتابة

سلاماً أيتها النخلة يا أختى

سلاماً أيها العالم يا مألوهى

اخرج إلى الفضاء أيها الطفل"[٥٣]

ويلاحظ أن التصورات الأورفية مثل بدايات الوجود ونظرية الخلق تتردد كثيراً فى شعر "أدونيس". وقد كان الأورفيّون القدماء يتصورون أن الزمن وجد قبل وجود هذا العالم، ومنه ولدت الفوضى والأثير، ومع مرور الزمن أنتجت الفوضى Chaos بيضة مشعّة ذات لون فضى أبيض، وهى كذلك أنتجت فانيز Phanes، البطل فى نظرية الخلق الأورفى. وفى تخريج آخر للأورفيين القدماء، جاء تأكيداً للعامل الجنسى فى نظرية الخلق، أن الريح ضاجعت إلهة الليل ذات الأجنحة السوداء، فوضعت بيضة وأودعتها رحم الظلام، ثم فقست البيضة إله الحب ايروس Eros الذى يسميه البعض (فانيز Phanes) وقد بعث هذا الإله الحركة والحياة فى الكون. ووصف هذا الإله بأنه ينْطوى على الذكورة والأنوثة معا ... وخلق هذا الإله الأرض والسماء والشمس والقمر ..[٥٤]

يقول "أدونيس" فى "مرايا للمثل المستور" - (١٠) مرآو "أورفيوس":

"قيثارك الحزين أورفيوسْ

يعجز أن يغير الخميره

يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيره
فى قفص الموتى سرير حب يحن أوْزندين أو ضفيره
يموت من يموت أورفيوس
والزمن الراكض فى عينيك
يكبو، وفى يديك
ينكسر القيثار
ألمحك الآن على الضفافْ
رأسا وكل زهرة غناءْ
والماء مثل صوت
أسمعك الآن، أراكِ ظلاً
يفرّ من مداره
ويبدأ الطواف..(٥٥)"

جاء فى مسخ الكائنات (ميتامورفوزس - التحولات) لأوفيد عن أورفيوس :

"وتغنى الشاعر الطراقى بأغان تسحر الصخور والغابات وتروض الحيوانات الآبدة، وأطلّت عليه نساء "كيكونيا" المجذوبات من فوق قمة تلّ وهو ينشد على أنغام قيثارته، وصاحت إحداهن وشعرها يتطاير فى الهواء : "ها هو ذا من يستخف بنا" وسدّدت حربتها إلى فم الشاعر الذى يهيم به (أبو للو)، غير أن الحربة لم تصبه بأذى لما علق بطرفها من أوراق الأشجار. وألقت أخرى عليه حجراً كبيراً فسقط عند قدميه مأخوذاً بجمال غنائه وشدوه وقيثارته دون أن ينال منه، وكأن لسان حاله يعتذر عن حمق من قذف به. وتوالت قذائف النسوة وقد تولتهن ثورة الغضب المحموم. ولقد كان من الممكن أن يطيش ما قذفن به بسحر أغنيات "أورفيوس"، ولكن صياحهن الصاخب، وأنغام الناى الفريجى والبوق المقوس والرق ولطم الصدور قد غطى ذلك كله على صوت أورفيوس وقيثارته، وسرعان ما نزف دم الشاعر الأعزل وأخذ يصبغ الحجارة بلونه القرمزى"(٥٦).

وقد صاغ "أدونيس" "فى الرأس والنهر" التى جاءت على صورة حوار: ما يعبر عن أسطورة "أورفيوس":

"الجوفة غير منظورة:

سيجئ السيلْ

قبل حلول الليلْ

(ما من أحد يهتم. يدخل شخص يحمل ناياً ، يظن أنه راعٍ)

الراعى (بلهجة طبيعية):

حلمتُ أن رأسا

فى النهر ..

(تقاطعه إمرأة(١) : ، وتسأله بسخرية ناعمة)

امرأة (١):

هل سمعته يغنّى

كرأس أورفيوس

تذكر أورفيوس ؟

امرأة (٢): (حاضنة الشاب ١):

لون صدرى جزيرة

لون ثديىّ مرجلُ

لك عيناى مرفأ

لك فخذاى جدولُ

والغبار الذى يلفّ ذراعيك مخملُ

لى بلاد ومخملُ

الشاب (فيما يطوّق خصْرها)

خصرك لى نموذج وصورهْ

لهذه المعمورة

(موسيقى جنسية صاخبة. تهدأ الموسيقى، فيسمع من بعيد صوت يخرج من ماء النهر يظن أنه صوت الرأس).

الرأس (صوت بعيد):

ليس صوتى إلهاً

ليس صوتى نبيًا
صوتى النّار والنفيرْ
صوتى الصاعقُ المزلزلُ ، والطالع البشيرْ.

الجوفه (غير منظورة):
وجه مهيار فى الماء يسطع كالجوهرهْ
لم يعد غير صوت
والحقول المزامير، والنهر الحنجرهْ
....

الرّأس: أصواتكم حصار
لكننى محصّن بصوتى
....

الجوقة (غير منظورة):
مُدّ لنا يديكْ
افرغ لنا تاريخك الملآن
نلمح فى عينيك
من دمنا
ناعورةً ونبعْ
يا وطنا عطشانْ
يا وطنا ممتلئاً بالدمعْ

الرأس (وحده) :
أثقبوا جبهتى قيّدونى
وخذو حربة وانحرونى
منر قوّنى كلّونى
واقرأوا كيمياء المدينة
بين أشلائى الأمينهْ

الجوقة (غير منظورة):

جسد مغروس في البريّةْ
والنهر دم والموجة نورْ
جسد تبنيه الحريّةْ

الرأس: (بصوت يزداد عمقاد حزنا)

صانع غيركم أصدقاء
صانع غيركم فضاءْ"[57].

....

فنجد "أدونيس" هنا يشير إلى أسطورة "أورفيوس"، وبراعته في الغناء (هل سمعته يغني – كرأس أورفيوس – تذكر أورفيوس؟) وتحاول النسوة إغراءه، فهذه إمرأة تقول له (لك عيناي مرفأ، لك فخذاي جدول..) ولكن "أورفيوس" يظل إعجازه في صوته لأنه (النار والتغير، والصاعق المزلزل، والطالع البشيرْ). ولكن النسوة يصحن، يحاولن أن يبطلا مفعول قيثارته، فيقول لهم (أصواتكم حصار، لكنني محصّن بصوتي..).. وتلحّ النسوة، ولكنه يستمر في غنائه.. ويقول "أدونيس".

"تقذفني أصواتكم بالحجارْ
أصواتكم فوق جبيني دم، حول جبيني غبارْ
أصواتكم حصار"

(وهو في الصياغة النهائية حذف السطرين الأولين)[58].

وهذا يشير إلى ما جاء في نص (أوفيد) السابق "ولكن صياحن الصاخب .. قد غطى على صوت "أورفيوس" وقيثارته وسرعان ما نزف دم الشاعر الأعزل وأخذ يصبغ الحجارة بلونه القرمزي".

يقول أوفيد :

" ... وأسرع النسوة نحو الفئوس فمزقن بها الثيران التي تهددهن بقرونها، ثم اتجهن نحو الشاعر فتوسل "أورفيوس" إليهن أن يتركنه لكنه فشل في استدرار عطفهن، وسددن اليه ضربة قاضية فخرجت روحه من بين شفتيه اللتين اجتذبتا بغنائهما الحيوان والشجر والحجر ومضت روحه تحملها الرياح"[59].

وقد عبر عن هذا أودنيس" فى النص السابق ذكره بـ:

"اثقبوا جبهتى، قيدونى

وخدو حربة وانحرونى

مزقونى، كلونى".

وكذلك فى قصيدة (مرآة أورفيوس) قوله:

"ألمحك الآن على الضفافْ

رأسا، وكل زهرة غناءْ

والماء مثل صوتْ"

وتتجسد أسطورة أورفيوس فى شعر "أدونيس" فى مواضع عديدة من ديوانه (المسرح والمرايا) وبعض القصائد الأخرى من (كتاب التحوّلات والهجرة فى أقاليم النهار والليل) وغيرها[٦٠].

ويظهر أثر (أسطورة أورفيوس) عند "البياتى"، فى قصيدته عن الخيام[٦١] (الموتى لا ينامون) حيث يناجى الخيام نفسه :

"شعرك شاب، التجاعيد على وجهك والأحلام

ماتت على سور الليالى، مات "أورفيوس"

ومات فى داخلك النهر الذى أرضع نيسابور"

....

" – قالت. ومدت يدها. الوداع

أراك بعد غد فى المقهى"

....

"وغطت وجهه سحابه

من الدموع بلَّلت كتابه"

"عائشة ماتت ولكنى أراها تزرع الحديقة

فراشة طليقه

لا تعبر السور ولا تنامْ

الحزن والبنفسج الذابل والأحلامْ

طعامها فى هذه الحديقه"

فعائشة حية كالفراشة فى الجنة، لأن الجنية تمنعها من عبور السور، إذ يقول البياتى على لسان الخيام :

.. أيتها الجنية

تناثري حطامْ

من الرؤى والورق الميت والأعوامْ

وخضّبى بالدم هذا السور"

وفى (١٠) بكائية نرى هبوط (أورفيوس) - الخيام - الى العالم السفلى بحثا عن عائشة.

"من ها هنا أنزلها الحفّارْ

للقبر، وهى فى ثياب العرس

فوق رأسها تاج من الأزهارْ

وغيمة من نار"

....

"عائشة ليست هنا، ليس هنا أحد

فزورق الأبدْ

مضى غدا وعاد بعد غد"

وقد استلهم (حسب الشيخ جعفر) نفس الأسطورة فى قصيدته (هبوط أبى نؤاس). ويتضح ذلك من قوله:

"انسحاب ..

العباءة موحلة فى الأزقة رايتك المستباحةْ

مرمية فى الحوانيت مهمله

آخر الليل

منكفئا فى توسلك الغيمة اللؤلؤية عند الحوائط

تستل خيط الدنان السرابى، حولك صرعى

الندامى وخفق من الفجر فى وجهك

الزق خال وثوبك بال .. ونجمتك

البابلية دون التماعتها الباب والعلج"

وهكذا يظل المعنى الإنساني من الهبوط واحد سواء كان هبوط "أبى نواس" أو "أورفيوس".

وتظهر الإشارات إلى الأساطير كثيرا فى شعر "البياتى" الذى طالما تحدث من خلف قناع أسطورى أو تراثى من خلال شخصية من الشخصيات. أو عبر كتاباته الشعرية عن شخصيات تراثية أو عصرية. وتظهر الإشارات الأسطورية أحيانا كالومضة، وأحيانا فى صورة موقف مثل :

"وريث هذا العالم المدفون فى أعماقنا يموتْ

المعدن الخسيس والياقوتْ

سفينة تغرق فى عاصفة، تابوتْ

يضم عظمتين وعنكبوت

"بوذا" و"أورفيوس"

المدن الغالبة المغلوبه

بابل، روما، نينوى، وطيبه"

أما "صلاح عبد الصبور"، فنجده فى قصيدته (الحلم والأغنية) - مرثية لعبد الناصر - يستلهم (أسطورة ايزيس وأزوريس) المعروفة إذْ يقول :

"نلقاك شابا فى رداء الحرب تنفخ فى النفير

كى توقظ الأشلاء، تجمع شمل مصر المسترقّةْ.

كانت على مجرى الزمان تمزقت قطعاً

فطفت على مسار النيل تجمع مزقة فى أثر مزقةْ

حين نهضتْ، نهضتما، ألقيتما التابوت فى لهب السعيرْ

وعدتما فى خير رفقةْ"[٦٢]

ونجد صدى الأسطورة مترددا عند (فدوى طوقان) فى قصيدتها (نبوءة العرافة):

"لملمته شلوا فشلوا
باقة من الزهر
أسلمتها إلى الرياح
وقلن يا رياح :
هذى شظايا ابذريها
فى السفوح والقنن
وفى السهول فى ثنايا الغور
فى مسارب النهر
خذيه وانثريه عبر كل ساحة الوطن"[13]

....

"حين تتم الفصول
ترجعه موسم الأمطار
يطلعه آذار
فى عربات الزهر والنوار"[14]

وهكذا كان التناص عبر استدعاء الأسطورة، سواء من خلال محتوى الأسطورة ككل كما جاء فى (أنشودة المطر) حيث كان النصّ يدور حول الخصب والجدب والموت، والماء والصخر، أو فى (أسطورة أورفيوس) عبر أعمال "أدونيس" أو "البياتى" أو "حسب الشيخ جعفر"، وغيرهم. وكذلك مع أسطورة (ايزيس وأزوريس) أيضا "صلاح عبد الصبور"، و"فدوى الطوقان"، أو بعض الإشارات الأسطورية إلى "إيزيس" و"أوزوريس" أو "أورفيوس" أو "هرقل".

وكان التناص مثريا للعمل الشعرى موسعا فضاءه، وفاتحا أبوابه كنص للتأويل والتفسير على مستويات متعددة اعتماداً على وعى وثقافة المتلقى.

وقد استخدمت الأسطورة كقناع، أثرى البعد الدرامى للقصيدة عبر حوار النص الأصلى (الأسطورة) ومع النص المبدع (المحدث) فى حركة جدلية أخصبت القصيدة وجعلتها أوسع أفقا.

التراث والقصيدة

التراث هو الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني، وكل ما يتصل بالحضارة أو الثقافة.

وتراثنا هو الموروث عن السلف سواء كانوا ممن يقطنون نفس المنطقة أو غيرها، أي أن تراثنا هو الموروث في كل أنحاء العالم، القصص والحكايات، والكتابات، وتاريخ الأشخاص وما ظهر من قيم، وما عبرّ عن هذه جميعا من عادات أو تقاليد، وطقوس.

كما أن تراثنا هو ما ورثناه من كل الأجيال السابقة منذ العصور القديمة في مصر والصين، مروراً باليونان والمسيحية والإسلام حتى عصرنا الحاضر. كل هذا يشكل تراثا حيا بالنسبة لنا، قد يكون هذا الجانب أقرب إلى نفوسنا من ذاك أو العكس إلا أن هذا لا ينفي أنه تراثنا جميعه.

وهذا التراث يمثل تحديا للوعي الثقافي العام، وللوعي الشعري الحديث بشكل خاص. ولذا فإن التعامل مع التراث ينبع من موقف محدد، مبني على وعي جمالي وثقافي مسبق، كونته الذات بقدر معين، وساهمت عوامل أخرى (المجتمع – العصر – العلاقات الإنسانية..الخ) في تكونيه.

والشعر العربي لا يستجيب للتراث كمجرد رغبة فنية بحتة، بل نتيجة لوعي أشمل وأعمّ، إذ أن هذا التراث يمثل ذاكرة الانسان الواعية لماضيه.

وحين يتم التعامل مع نصّ تراثي أو شخصية، فإن هذا يخلق جدلا حراً بين نصّين – النص المصدر، والنص المحدث، وهذا – إذا وُفّق الشاعر في الاختيار والتعبير، والوصول إلى جذر عملية التناص– يُثرى العمل الشعري، ويفتح آفاق النص ويوسع فضاءه.

ولقد تباينت طرق التعامل مع التراث، بين تعامل مع محتوى النـص، أو عبر شخصية بارزة، أو موقف، أو اشارة عابرة أو ومضة، أو خلق حوار ضمنى مع النص .. الخ.

يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدته (الخروج) :[٦٥]

"أخرج من مدينتى، من موطنى القديمْ
مُطرِّحاً أثقال عيشى الأليمْ
فيها وتحت الثوب قد حملتُ سرّى
دفنتهُ ببابها ثم اشتلمتُ بالسماء والنجوم
أنسلّ تحت بابها بليْل
لا آمن الدليل، حتى لو تشابهت علىّ طلعةُ الصحراءْ
وظهرها الكتومْ،

يقول "صلاح عبد الصبور" – فى حياتى فى الشعر:

"فى ديوانى" أحلام الفارس القديم" قصيدة "الخروج" استخدمت فيها كخط مناظر لتجربتى، إذْ أخرج من واقع حياتى المرير إلى واقع رجوْت أن يكون أكثر نوراً وصفاء، استخدمت خطوط هجرة الرسول العربى من ملكة إلى المدينة. فأخفيت ذلك تحت سطح القصيدة. بحيث يظل للقصيدة مستويان، مستوى مباشر هو التجربة الشخصية، ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحوّلتْ إلى تجربة موضوعية عامة، هى توْق الإنسان إلى التحرر والحياة فى مدينة النور"[٦٦].

وبقراءة المقطع الأول من القصيدة (السابقة) نرى الشاعر وهو يعانى من واقع الأليم الذى يحفل بالأسرار،ولذا فهو يقرر الخروج من مدينته (موطنه القديم)، الخروج من الحالة التى يرزح تحت أثقالها وأعبائها. وفى وخروجه دفن أسراره بباب المدينة القديمة وكان خروجاً قهريا واضطراريا. كان بلا دليل مع أنّ الصحراء الواسعة قد تجعله يتوه فيها، إلا أنه أراد أن يعتمد على نفسه قاطعاً كل مايربطه بالماضى:

"أخرج كاليتيم
لم أتخير واحداً من الصحاب

لكى يفْدينى بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيله
ولم أغادرْ فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب
فليس من يطلبنى سوى (أنا) القديمْ
حجارة أكون لو نظرت للوراء
حجارة أصبح أو رجوم
سوخى إذن فى الرمْل سيقان الندمْ
لا تتبعينى نحو مجهرى ناشدتك الجحيمْ
وانطفئى مصابح السماءْ
كى لا ترى سوانح الألم
ثيابى السوداء
تحجرّى كقلبك الخبئ يا صحراء
ولتنْسى آلام رحتلكْ
تذّكار ما طرحت من آلامْ
حتى يشفّ جسمى السقيم
إنّ عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى المقيمْ
لومتّ عشْتُ ما أشاء فى المدينة المنيره
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لاتفارق الظهيره
أوّاه، يا مدينتى المنيره
مدينة الرؤى التى تشرَب ضوْءًا
مدينة الرؤى التى تمجّ ضوْءاً
هل أنتِ وهم واهم تقطعت به السّبُلْ؟
أم أنت حقّ؟
أم أنت حقّ؟"

لقد أراد الشاعر أن يتخلص من جحيم الماضى، لذا فإنه يخرج كاليتيم (مقطوع النسب) إلى ماضيه، يحاول أن يواجه واقعة الجديد منفرداً دون عون من أحد. وهنا يلجأ الشاعر إلى التراث ويقيم "صلاح عبد الصبور" تناصاً مع قصة هجرة النبى محمد، وكيف أنه ترك ابن عمه "على ابن طالب" فى فراشه ليضلل أعداءه من قريش، ويتحمل وزْر موقفه هذا وهو ما كان يحتاج إلى شجاعة كبيرة. وصلاح عبد الصبور هنا يتخذ موقفا مناقضا للقصة، فهو (لم يتخذ واحدا من الصحاب) أى أنه لم فى يغادر الفراش أحداً .. لماذا؟ إنّ مشكلته ليست هجرته بالبدن وليس طُلاّبه هو، أناس على شاكلة (قريش)، بل من يطلبه – عدوهَ – هو (الأنا) القديم .. صراع داخلى إذنْ يمور داخل الشخصية، يساهم التناصّ فى إضاءته وتكثيفه .. إنه لا يستطيع النظر إلى الخلف، لأنه لو نظر الى الخلف (إلى ماضيه) أو الأنا القديم، فإنه سوف يصير حجراً، وهذا فيه اشارة إلى قصة "لوط" وقومه. و(سوخى إذنْ فى الرمل سيقان الندم) إشارة إلى أعداء محمد الذين تتبعوه. وغاصت (ساخت) سيقان (نوقهم) فى الرمل ولم يصلوا إليه. وفى قوله (فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة) – تشير الثقيلة هنا الى الجسد، والتخلص من الجسد هو قمة الوصول إلى الروحانية والصفاء.

إنه يطلب من الصحراء أن تقسو عليه لأن فى آلامه الجديدة يتطهر من عذابه القديم، وينْسى (الأنا القديم). إن فى عذابه تخلصه من الآثام وفى موته فى الصحراء بعثه (إن عذاب رحلتى طهارتى – والموت فى الصحراء بعثى المقيم).

لقد أصفى الشاعر على تجربة الخاصة نوعاً من الشمول والعمومية، كما أنه فى خروجه (كاليتيم) – بما يعنى بلا أب، يعنى التخلىّ الكامل عن الماضى بما يعنى التراث القديم، لقد كان يهدف إلى تطهير نفسه، ولذا فإنه لم يلجأ إلى أحد ليساعده، بل إنه جعل الأمر كله ملقّى على عاتقه هو. إن الشاعر الذى يريد التخلص من ماضية لا يحاول التطلع إلى الخلف فى إشارة إلى "أورفيوس"، وإلى قصة لوط". وقد أوضح ذلك الشاعر نفسه – فى حياتى فى الشعر فى الهوامش فقال: "المسخ إلى حجر إذا نظر الإنسان إلى الماضى موضوع متكرر فى قصة "أورفيوس"، وفى قصة النبى "لوط"[٦٧] – كما سبق أن أشرنا – كما أنه فى استرجاعه لقصة "سراقة بنْ مالك" يطلب من سيقان الندم، والتى ترغب فى إعادته إلى الماضى أن تسوخ فى الرمال.

وفي النهاية يصل الشاعر إلى فردوسه المفقود – مدينته المثالية (مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء). إنه الخلاص عن طريق تنقية النفس، وهو خلاص فردي صوفي يطمس كل أشكال الصراع الاجتماعي، ويلجأ إلى نوع من المثالية الفارغة. كما أنه عندما يقول:

"أخرج كاليتيم

لم أتخيرّ وأحداً من الصحاب

لكي يفديني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلةْ"

....

" إن عذاب رحلتي طهارتي"

يأخذنا إلى موقف "وجودي تتحمّل فيه الذات المسئولية كاملة، ولكنه لم يلبث أن يعود بنا إلى الصوفية، فنراه بذلك ينهل من وجودية "مارسيل" "وكيركجارد"، لامن وجودية "سارتر" التى أنضجت بالمواقف الاجتماعية والتاريخية.

لقد حاول "صلاح عبد الصبور" في استخدامه تقنيه القناع – باتخاذه هجرة النبي – أن يقدمّ قصيدة تحمل أفكاره ورؤيته للخلاص في مواجهة العصر الذى نعيش فيه، وإن كان في موقفه هذا الذى يحاول فيه الخلاص من ماضيه، من (الأنا القديم) يعود إلى القديم وذلك عبر رؤيته المثالية واتخاذه الموقف الصوفي.

* * * * * *

يكتب (أحمد عبد المعطي حجازى) عن "عبد الناصر" أكثر من قصيدة (عبد الناصر ، البطل، الشاعر والبطل، المرحلة ابتدأت، مرثية العمر الجميل)، والقصائد الأولى والثانية والثالثة كانت في حياة "عبد الناصر"، أما (المرحلة ابتدأت) فقد كانت مرثية "لعبد الناصر" بعد موته مباشرة، ثم تأتي (مرثية للعمر الجميل) بعد ذلك بوقت قليل.

القصائد الثلاث الأولى تبدو كنوع من الدعاية المباشرة :

في القصيدة الأولى "عبد الناصر" والمكتوبة في (يوليو ١٩٥٦) يقول الشاعر:

"فلتكتبوا يا شعراء أننى هنا
أشاهد الزعيم يجمع العرب
ويهتف "الحرية.. العدالة.. السلام..
فتلمع الدموع فى مقاطع الكلام
وتختفى وراء الحوائط الحجر
حتى العمودان الرخاميان يضمران،
والشرفات تختفى،
وتمحى تعرّجات الزخرفِ
ليظهر الإنسان فوق قمة المكانْ،
ويفتح الكوى لصحبْنا
ياشعراء يا مؤرخى الزمان
فلتكتبوا عن شاعر كان هنا
فى عهد عبد الناصر العظيم!"[18].

هذا ماجاء فى القصيدة الأولى - المقطع الأخير - وفيه نجد الشاعر وقد بهره عبد الناصر، فيصل به إلى اعتزازه وفخره بأنه كان فى عصره العظيم وقد كان ذلك قُبيل العدوان الثلاثى على مصر، حيث بدأ التألق الكبير "لعبد الناصر".

أما فى القصيدة الثانية "البطل" فيقول:

"لو كان فارسى مغامراً ، يلوح فى الخطر
يأتى إلينا، رافعاً فى قمة الردى قوائم الحصان
يكرّ، لا يفرُّ، يقطف الرؤوس كالزّهرْ
ويختفى عند انقشاع الموت فى سحب الدخان
لما تغنّيت به، لما تحرّك اللسان
وكيف لى؟ وقد مضى بلا أثرْ.
....
....

"إني أغني للذي رأيته،
يوم الأماني مثله يوم الخطرْ
رأيته الإنسان أصفى ما يكون
ألصق ما يكون بالأرض، وأبواب البيوت والشجرْ
أكثرنا حزنا، أشد تفاؤلا، أبرنا بنا
أحنّ من صافي الندى على الثمرْ
وكان بادي الوني.. وما يلين
ثم انتصرْ
وكيف لا؟
حصانه أحلامنا
كرّ وفرّ في السنين
وسيفه أحزاننا
ياهول غصبة الحزينْ.
فلتملأ الطريق، هذا ركبُ المنتصرْ
هذي يداه، وجهه، ابتسامتُه
جبينه الذي يموج بالغضونُ
هذا الذي سعى إليه ألف سيف وانكسرْ"[19].

وفي هذه القصيدة أيضاً نراه يمجد "عبد الناصر" الذي يقف ثابت الفؤاد في يوم الأماني، وفي يوم الخطر، والذي هو أقرب منا لنا وأبرّنا بنا وألصق ما يكون بالأرض.. هذا الفارس الذي واجه الصعاب وحاول أعداؤه أن يقتلوه إلا أنه كان المنتصر دائما.

وفي القصيدة الثالثة : (الشاعر والبطل) يقول :[20]

"ماذا أقول
آلاف آلاف السنين فوق قلبي ذكريات حانقات
ركض خيول!
ركض خيول، وملوك ظالمون

مساحب الحديد آثار الجراح فوق جدران البيوت،
لا تزال عالقات!

فى وجوه الناس،
مازالت سياط الجنْد تلهب الصدى والكلمات
وجئت أنت واحداً من بيتنا
....
ماذا أقول! هل أقول؟
إنك أعطيتَ وجوهَ الفقراء مسحةً من كبرياءْ
وأنّ عُمركَ الجميلْ
موزّع بالعدل فى أعمارنا
يحثنا أن نغلب الحزن ونتبع الدليل"

والقصائد الثلاث السابقة تعتمد البناء الشعرى المألوف، والقصيدة ذات الصوت الواحد، ويغلب على القصيدة التوجه المباشر نحو المضمون.

أما القصيدتان التاليتان فإننا نجد فيهما خبرة وإمكانيات فنية كبيرة إذ يستخدم الشاعر التناص، والقصّ، والأصوات المتداخلة المتعددة.

يفتتح (حجازى) قصيدته (الرحلة ابتدأت) بمقدمة غزلية رقيقة :

"من يا حبيبى جاء فى الموعد المضروب للعشاق فينا
الفجر عاد ولم أزل سهران أستجلى وجوه العابرينا
فأراكِ! لكنْ بعدما اشتعل المشيب وغضّن الدهر الجبينا
لا تبتئس إنا تأخرنا!
فبعد اليوم لن يصلوا لنا ليفرقونا!"[٣١]

ثم هو لا يصدق أن عبد الناصر مات، رغم أنه رأى جاره يبكى فى القطار، مما جعله يذكر مواكب (عبد الناصر) التى كانت طعام الفقراء وأبناء السبيل.

"يأتى غداً فينا
ويكمل فى مسيرة شعبنا المقهور دينه"[٣٢]

إنه هنا يخلع على (عبد الناصر) صورة النبى محمد عند حجة الوداع، حيث اكتمل للمسلمين دينهم.

... ويقــول :

"يتحقق الحلم الجميل لليلة يتزودون بها
وينحدرون فى الليل الطويل
يتنظَّرون على مداخل دورهم أن يلمحوك مهاجرا،
تلقى عصا التسيار تحت جدارهم يوما
وتمسح عندهم تعب الرحيلْ
لكنَّ بدر الليل لم يشرق علينا من ثنيات الوداع
ونعاه ناع!"[٣٣]

انـه يحيل هنا إلى موقف الأنصار الذين ينتظرون محمدا مهاجـرا إليـهم (يتنظرون على مداخل دورهم أن يلمحوك مهاجرا) كى يستريح عندهم بعـد الرحيل المضنى. ولكـن الشاعر يستدرك بأن هذا لم يحدث لأن البدر لم يشرق من ثنيات الوداع (وهو هنا يتناص مع) :

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وهـو النشيد الذى استقبل به الأنصار فى (يثرب) - المدينة فيمـا بعـد - محمدا وصحبه.

وهو بهذا يؤكد دور النبوة على (عبـد الناصر) لأنه - بالتناص- يساوى بينه وبين النبى محمد.

ثم يقدم أكثر من شجوية فى القصيدة تتوجع علـى فقد المحبـوب، وترفض أن يكون قد مات.

عندما يقول :

"يا أيها الفقراء!
يا أبناءه المتنظرين مجيئه .. هو ذا أتى!
خلع الإمارة وارتدى البيضاء والخضراء
وافترش الرمالْ

هو ذا أتى!
ليمرّ مرّته الأخيرة فى المدينة،
ثم يأوى مثلكم فى كهفها السرّى يستحيى لظاها
يستنهض الموتى، ويجمعكم ويصعد ذات يوم مثل
هذا اليوم
يعطيكم منازلها، ويمنحكم قراها
هو ذا أتى
فدعوه يا مماليك المدينة،
إننا أولى به يوم الرحيلْ
نبكيه حتى تنضب المقل الضنينه
نبكيه حتى ترتوى الأرض التى لابد سوف نهز نخلتها،
ونطعم من جناها!
يتنزل الجسد المسجّى فى خضمّ الناس،
يصبح ملك أيديهم وترحل السفينه
وتلوح الأيدى
نحسّ كأنْ خرجنا من مدينتنا إلى بلد غريبْ
يتواثب الأطفال فوق الأمهات الباكيات،
وتحمل الأجيال أجيالاً، وتنفجر المدينة[٣٤]

فى هذا النص يؤكد على نبوته إذْ يقرنه بالمسيح (أبى الفقراء) ويتأكد ذلك من خلال عودته المنتظرة (المسيح المنتظر) وإعادته الموتى للحياة، وصعوده (يستنهض الموتى، ويجمعكم ويصعد ذات يوم مثل هذا اليوم). إنه أتى ونحن أولى بأن نبكيه يوم الرحيل. ويتأكد أيضا الربط بينه وبين المسيح فى قوله : (نبكيه حتى ترتوى الأرض التى لابد سوف نهز نخلتها، ونطعم من جناها) وهو تناص مع الآية : "وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا". وعندما يقول (وانصراه) فى النص :

"وإذن هو النبأ اليقين
وانصراه"
مالت رؤوس الناس فوق صدورهم،
وتقبلوا فيك العزاءْ
وأجهشت كل المدينة بالبكاء"[٣٥].

فانه يحيل إلى الدور الذى قام به المعتصم عندما استنجدت به سيدة قائلة : وامعتصماه. فلكل "ثاكلة جمال ولكل مضطهد جمال".

وأخيــــرا :

"ومن الذى سيؤمنا فى المسجد الأقصى،
ومن سيسير فى شجر الأغانى والسيوفْ
ومن الذى سيظل من قصر الضيافة فى دمشق،
يحدّث الدنيا ويلحقها ببستان الشآم.
ومن الذى سيقيم للفقراء مملكة وتبقى ألف عامْ
ومن الذى سنعود تحت جناحه لبيوتنا،
نحيا ونسعد بالحياهْ
هذا حصانك شارد فى الأفق يبكى،
والمدائن فى حديد الأسر تبكى .. والصفوف
تبكيك .. والدنيا ظلام"[٣٦].

أما فى القصيدة الأخيرة (مرثية العمر الجميل) فإنه يقول:

"زمن الغزوات مضى، والرفاق
ذهبوا ورجعنا يتامى
هل سوى زهرتين أضمهما فوق قبرك،
ثم أمزّق عن قدمى الوثاق
اننى قد تبعتك من أوّل الحلم،
من أوّل اليأس حتى نهايته،
ووفيت الزماما

ورحلت وراءك من مستحيل إلى مستحيل
لم أكن أشتهى أن أرى لون عينيك،
أو أن أميط اللثاما
كنت أمشى وراء دمى،
فأرى مُدناً تتلألأ مثل البراعم،
حيث يغيّم المدى، ويضيع الصهيل
والحصون تسّاقط حولى،
وأصرخ فى الناس ! يوم بيوم،
وقرطبة الملتقى والعناقْ
آه ! هل يخدع الدم صاحبهُ.
هل تكون الدماء التى عشقتك حراما!
تلك غرناطة سقطت!
.....
كان بيتى بقرطبةْ،
والسماء بساط،
وقلبى ابريق خمْرٍ،
وبين يدى النجومْ،
صاح بى صائح : لا تصدق!
ولكننى كنت أضرب أوتار قيثارتى،
باحثاً عن قرارة صوت قديمْ
لم أكن بالمصدّق، أو بالمكذّب،
كنْت أغنّى، وكان الندامى
يملأون السماء رضى وابتساما!"
....
كم عطشنا إلى زمن يأخذ القلب،
قلنا لك اصنع كما تشتهى،

وأعد للمدينة لؤلؤة العدل،
لؤلؤة المستحيل الفريده
صاح بى صائح لا تبايع!
ولكننى كنت أضرب أوتار قيثارتى،
باحثا عن قرارة صوت قديم!
لم أكن أتحدث عن ملكٍ،
كنت أبحث عن رجل، أخبر القلب أن قيامته أوشكتْ.
كيف أعرف أن الذى بايعته المدينةُ،
ليس الذى وعدتنا السماء؟!
والسماء خلاء،
وأهل المدينة غرقى يموتون تحت المجاعه
ويصيحون فوق المآذن،
أن الحوانيت مغلقة،
وصلاة الجماعةْ
باطلة، والفرنجة قادمة،
فالنجاء النجاء!"[٣٧].

أما فى هذه القصيدة، فإنه يقف موقفاً مختلفاً. إنه بعد أن يشيّعه يريد أن يحلّ القيد الذى قيّده به (ثم أمزّق عن ساقى الوثاق). كما أنه بعد أن كان يقول للشعراء وللمؤرخين (اكتبوا عن شاعر كان هنا فى عهد "عبد الناصر" العظيم) نراه هنا يقول: (لم أكن أشتهى أن أرى لون عينيك، أو أن أميط اللثاما) فقد تساقطت الحصون، وغرناطة سقطت.. لقد كان مخدوعاً.. وقد نصحوه بعدم التصديق.. ولكنه كأن مأخوذا بالجو الذى خلقه الندامى حول (عبد الناصر).. (قلنا لك اصنع كما تشتهى).. وعندما قالوا له (لا تبايع).. لكنه (أى الشاعر) لم يكن يعرف (أن الذى بايعته المدينة ليس الذى وعدتنا السماء).. لقد استدار الشاعر إلى قوله القديم، ورأى أن من خلع عليه النبوة ليس نبيا.. لقد خُدع الشاعر (على حد تعبيره).. لقد كان مغيّبا.. لكن ما الذى غيبه؟

"هل هو الوحى، أم أنه الرأى يا سيدى والمكيدةْ
"هل أمُرنا أن نرفع السيف؟
أم نعطى الخدّ؟
هل نغضب الملك؟
أم نفترق فى الصحراء؟
ورأيتك أنت الذى قلت لى:
عُدْ لغرناطة وادْع أهل الجزيرة أن يتبعونى،
وأحى العقيدة!". (٣٨)

ما الذى جعله مطيعاً؟ هل هو سحر الوحى؟ أم أنها المكيدة: ونحن - أى الشاعر واصحابه - هل كان مطلوبا أن نقول لا !! ونرفع السيف.. أم أن نعطى الخدّ.. أى نطيع صاغرين مذلولين.. هل هو "محمد" الذى دعا للجهاد أم أنه "عيسى" الذى دعا إلى التسامح، وأى تسامح.. إنه تسامح معه هو.. إعطاء الخدّ له هو.. هذا ما يراه الشاعر.

وقد رأى الشاعر أنه لا يستطيع إلا أن يكون فى طاعة هذا الجبار، الذى أمرْه أن يدعو أهل الجزيرة لكى يتبعوه (أى الملك) ويحيى العقيدة..

"اننى أحلم الآن
لم تأتِ
بل جاء جيش الفرنجة،
فاحتملونا إلى البحر نبكى على الملك
لا لست أبكى على المُلْكِ،
لكنْ على عمر ضائع لم يكن غير وهْم جميلْ!
فوداعا يا أميرى" (٣٩)

إن هذه القصيدة فى صياغتها، وتناصّها، تكاد تكون رداً على القصيدة السابقة.

فهو يسحب كل ما قدمه في القصيدة السابقة :

ترحيب المدينة به من خلال نشيد الأنصار، الدعوة للجهاد، التسامح (بين محمد وعيسى)، التمسك به (ليؤم المصلّين في المسجد الأقصى) والعودة في القصيدة الأخرى (مرثية العمر الجميل) إلى القبر الملكي:

"وتعود إلى قبرك الملكي بها
وأعود إلى قدري ومصيري"[80]

وهكذا - بعيدا عن موقف الشاعر[81] - فإننا نلاحظ أن القصيدتين الأخيرتين في مستوى فني يتفوق على القصائد الثلاث الأولى وقد استخدم الشاعر تقنيات الشعر الحداثي بشكل يومي بالخبرة والدربة، وكان التناص في (الرحلة ابتدأت) يقوم بدور إيجابي وفعال في إثراء القصيدة بالانفعالات والدلالات.

* * * * * *

فيَ مذكرات الملك عجيب بن خصيب "لصلاح عبد الصبور" - يفتتح القصيدة قائلا:

-١-

لم آخذ الملك بالسيْف ، بل ورثتهُ
عن جدّي السابع والعشرين (إنْ كان الزنا
لم يتخلل جدورنا
لكنني أشبهه في صورة أبدعها رسّامهُ
رسامهُ .. كان عشيق الملكة)[82].

و"عجيب بن خصيب" هو أحد شخصيات (ألف ليلة وليلة) في حكاية (الحمال مع البنات). وكان قد حكم بعد أبيه حكما عادلاً، في مدينته التي تطلّ على البحر، كما كان محبا للترحال والسفر، وفي سفره تتحطم سفينته ويموت بحارتها أما عجيب فينجو ليكون الوحيد الذي يواجه الفارس النحاسيّ القابع فوق قبة من النحاس معقودة على عشرة أعمدة. وفي يد الفارس رمح نحاسيّ ومعلق فوق صدره لوح من رصاص. وهذا الفارس هو المسئول عن تحطيم المراكب والسفن التي تقترب من الجزيرة. يسمع (عجيب) هاتفا يلقنه ماذا يفعل ويعلم أن بحاراً نحاسيا

سيظهر ويبحر به إلى الشاطئ. ولكن دون أن يذكر "عجيب" اسم الله. وعندما يطمئن يهلل ويكبر فيقذفه البحار النحاسى فى الماء، ولكن موجة عاتية تقذف به إلى جزيرة فى نفس الوقت الذى يلمح فيه عددا كبيراً من العبيد يحملون زاداً من سفينة ويودعونه فى مخبأ تحت الأرض، ويظهر شيخ يقتادصبيّاً إلى المغارة ثم يخرج الشيخ وحده. يمضى (عجيب) بعد انصراف الشيخ إلى المغارة فيجد الصبى ويعرف حكايته.. بعد ذلك يموت الصبىّ فى الوقت الذى حدّدته النبوءة.. ثم يجتاز (عجيب) البحر فيجد أرضا يابسة وبها قصر من النحاس رأى فيه عشرة من الشبان العور، سمحوا له بالدخول ولكنهم حذروه أن يسألهم عن أى شئ يخصهم.. ولكن يكشفهم بعد أن تركوه يفعل ذلك على مضض، فدثّروه بفرو كبش وخاطوه عليه كى يحمله (الرخّ) إلى قمة الجبل.. وهناك تستقبله أربعون فتاة فائقات الجمال والرقّة. والفتيات كلهّن أميرات ويجب أن يزرن أهليهن مدة أربعين يوما تبدأ من ايام العام الجديد. وأعطين (عجيبا) مفاتيح القصر المائةَ، وعليه أن يستخدم تسعة وتسعين، أما الغرفة المائة فإذا دخلها فهذا يعنى الفرقة بينه وبين الفتيات. ولكنه لم يرضخ وفتح الباب فوجد حصانا ركبه، وألهبه بالسوط فطار الحصان بأجنحة قويّة وأوصله إلى القصر الذى يقطنه الشبان العور، ألقاه الحصان، وضربهُ بذيله ففقأ إحدى عينيه. يحلق (عجيب) لحيته ويقصد إلى ببغداد. وفى بغداد يصل مع آخرين إلى منزل تقطنهُ البنات فيسهر، ويلهو ويحكى قصته السابق ذكرها[٨٣].

هذا هى (ابن خصيب)

يقول "صلاح عبد الصبور" فى "حياتى فى الشعر":

"وقد كتبت فى عام ١٩٦١ قصيدتى (مذكرات الملك عجيب بن خصيب)، واضعاً قناع شخصية فلكلورية لكى أتحدث من ورائه عن بعض شواغلى وهمومى الفكرية. والملك "عجيب بن خصيب" أحد ملوك الف ليلة وليلة يرد ذكره فى حكاية (الحمال مع البنات)، حيث نشهده صعلوكاً خرج عن ملكه، إذ أدركه السأم فطمح إلى السفر للفرجة على البلاد والناس. وقد حاولت فى هذه القصيدة أن أذكر ما فات ألف ليلة وليلة، وهو حال عجيب بن خصيب قبل رحلته التى حولته أهوالها من ملك إلى صعلوك إذْ نما فى بلاط ملكى ملىء بالتخليط فى كل شئ"[٨٣].

وقصيدة "صلاح عبد الصبور" تبدأ من المسكوت عنه في حكايات ألف ليلة وليلة، وذلك بإعادة بناء الحكاية بحيث تحمل دلالات جديدة، وتشير إلى أبعاد أعمق. والمسكوت عنه هو بداية الملك الذى أصبح صعلوكا (الصعلوك الثالث). فنجد فى مفتتح القصيدة صورة الملك عجيب بن خصيب وكيف وصل إلى الملك (لم آخذ الملك بحدّ السيف) أى انه لم ينتزعه انتزاعاً ينبئ عن جدارة، أو تدبير، أو غدر أو انقلاب (وهذا يشير إلى الانقلابات فى العصر الحديث)، بل إنه وصل إلى منصبه هذا بالوراثة، فقد ورثه عن جدّه السابع والعشرين، ولكن هذه الوراثة نفسها مشكوك فيها أو فى جدارته لها لأن نسبه مشكوك فيه أيضا (إن كان الزنا لم يتخللّ جذورنا.. لكننى أشبهه فى صورة أبدعها رسّامه، رسامه كان عشيق الملكة).. لقد كان البلاط الملكى غارقا فى الفساد والإنحلال، ولذا من الصعب أن يكون نسبه للملك نسباً حقيقياً.

إننا نواجه هنا عنصر السخرية، مع نقد الذات، والشكّ فى كل شئ سلامة الجذور، سلامة الإرث، والأحقية فى الملك والاستقرار الروحى الزائف، وتوهّم الصلة النقيّة الممتدة بين الماضى والحاضر[84].

يقول الشاعر:

"قصر أبى فى غاية التنين
يضجّ بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين
من بينهم مؤدبى الأمين "جور جياس"
وكان لوطيا مسيحيا"[85].

القصر مشيّد فى غابة التنين، مما يوحى بالقحْط والجدْب والموت وهو – أى القصر – (يغصّ بالمنافقين والمحاربين والمؤدّبين) أى يعوم على النفاق والجدل، وتدبير المكائد. أما مؤدبه فهو (جورجياس) السفسطائى والذى يصفه بأنه (لوطى) يمارس الشذوذ والدعارة، وذلك على المستويين الجنس، والمعرفى، كما أنه يمثل رمزاً للعقم، وعدم القدرة على الإخصاب لأنه يجمع فى داخله خصائص الجنسين (الذكر والأنثى). إن هذا "التخليط فى الأنساب حيث لا تصحّ نسبة الولد إلى أبيه، والتخليط فى الأفكار إذْ يزدحم بالسفسطة والحذلقة، ثم ها هو يشهد الشرّ ويقترفه، فلا

يكاد يجد له طعماً. إن هذا البلاط هو صورة للكون، وليس الملك الأب الميّت إلا صورة لسيادة القوى العليا على المجتمع، وها هى القوى العليا تُسْلم الروح تاركة الإنسان ليواجه الكون وحده، باحثا عن الحقيقة، زاده قدر من السفسطة وقليل من الخبرة"(٨١).

"هل ماء النهر هو النهر"؟.
"سقراط محقّ حين تجرّع كأس الموت وما فرّ؟".
الميتُ، يحسّ دعاء الأهل إذا ما أودع فى القبر؟".
"المرأة فخ منصوب، واحفظ وعظى
إن جئت لديها،
لا تأمنها، حتى لو جعلت فرش منامك
نهديها أو فخذيها"(٨٢).

يحاول مؤدبه أن يزرع الشكّ فى أعماقه، ويؤكد على (التخليط) فى ذهنه، فيستدعى أفكار فيلسوف الصيرورة والتغير "هيراقليطس"، الذى يقول بالتغير المستمر (أنت لا تنزل النهر مرتين) وذلك لأنك أنت لن تكون أنت، والنهر لن يكون هو النهر.. ثم يستدعى نقيض (السوفسطائيين) (سقراط) الذى تجرع السم وما فرّ (رفض أن يهرب بمساعدة تلاميذه من السجن). هذا إذا علمنا أن (جورجياس) السوفسطائى هو الذى قال: لا يوجد شئ على الإطلاق، وإذا وجد لا يمكن معرفته، وإذا أمكن معرفته فلا يمكن نقلها للآخرين، مما يزرع الشك فى امكانية الوجود والمعرفة (أو يؤكد على استحالتهما). وربما كانت نسبة المسيحية إلى (جورجياس) ليست إلا لزيادة التخليط وزرع الشكّ فى نفس الملك، والإيحاء بنوع من الازدواجية فى الفكر (الفكر اليونانى الوثنى قبل المسيح، والمسيحية) وهذا يناظر أيضا كونه (لوطيا) أى يجمع بين الذكورة والأنوثة بالإضافة إلى ذلك فإنه يملأ رأسه (أى رأس الملك) بالخرافات (الميت يحسّ دعاء الأهل إذا ما اودع فى القبر). ولكون مؤدّبه لوطيا، فإنه بزرع فى نفسه الشك بالمرأة (المرأة فخ منصوب) .. لا تأمنها، وهذا يتسق مع كونه يمارس الجنسية المثلية. ولكن (ابن خصيب) الذى يملؤه الشك، لا يقيم وزناً لعظات مؤدبه خاصة فيما يخصّ النساء، وذلك جريا وراء سنة القصر ومايتم فيه من

فسق ودعارة. حيث الإماء والجوارى يجئنه فى مخدعه، ويضاجعنه ويلاعبنه ويفضحن أسرار أبيه. لقد مارس الزنا، وجرّب اللذات الحسّية، وخاض فى أعماق الرذيلة.

" ورغم تعاليمه، قد عرفت النساء

إماء أبى كنّ حين يُجنّ المساء

يجئن إلى. يضاجعننى، ويلاعبننى

ويفضحْن لى ما يسّر أبى

إليهن، حين تثور الدماء، وتهمد ظمأى

فيسحب ثوبه

وحين يُطبّ له كاهنون، فتبتل رغبته بالرذاذْ

ويحمد ربّه

ولم ينفع الطبُّ ذات مساء، على حِذْق كهانه المعجب

ومات أبى، والدموع تسيل تسيل على وجنتيهْ

وفى كفّه مزقة من رداء حرير"[88].

ولقد عرف (عجيب سرّ أبيه الذى كان، وقد هدّه الكبر، يعانى فى مخادع الجوارى، فيأتيه الكهنه، ويعالجونه (فتبتل رغبته بالرذاذ ويحمد ربه)، وهكذا، حتى جاءت ليلة لم ينفعه فيها الطب ولا الكهنة ومات وهو فى فراش الجنس (وفى كفه مزقة من رداء حرير). وهنا يأتى الشعراء المنافقون، الذين يغيرون الأسود إلى الأبيض، ويزيدون من التخليط، والعبث، والشكّ. لقدمات الملك على سرير الشهوة والجنس ولكن الشعراء جعلوه (الملك الطاهر حتى فى الموت). والملك الشجاع، والغازى رغم انه لم يكن مشغولا فى حياته إلا بملذاته، وتحقيق رغباته الجامحة.

"مات الملك الغازى"..

مات الملك الصالح"

صاحت أبواق مدينتنا صيْحاً ملهوفاً

وقف الشعراء أمام الباب صفوفا

وتدحرجت الأبيات ألوفا

تبكى الملك الطاهر حتى الموت

وتمجدّ أسماء خليفته الملك العادل

وتراوح فى نبرات الصوت"[٨٩].

لقد تبارى الشعراء فى مدح الملك الميّت، وقد وقفوا صفوفا يلقون الأبيات بالآلاف، يتفجعون على موت الملك، لقد كان الشعراء يريدون التكسب بالشعر، وقد دفعهم ذلك إلى القول الزائف والمنافق، وقلب الحقائق. ولم يقف الشعراء عند حدّ مدح الملك الميّت، بل اندفعوا أيضا إلى تمجيد أسماء خليفته العادل، وصاروا يغيّرون فى نبرات الصوت بين صوت حيران، وصوت فرحان، وصوت ريّان، ثم آسيان.. وصوت بالدمعة نديان.. الخ. لقد باع الشعراء كرامتهم، وتزلّفوا من أجل المال. ويظل الشعراء هكذا حتى يضجر الملك (عجيب بن خصيب) - الابن -

ما أضجر هذه القافية الميمية

(لن يسكت هذا الشاعر حتى يفْنى حرف الميم)[٩٠].

لقد مات الملك الأب وصار عجيب وحيدا لا يملك غير مفكر مشوش تمتلئ نفسه بالشك فى كل شئ، فى نفسه، وفى كونه هو من يستحق الملك لشكه فى نسبه.. وهو لا يستطيع أن يفعل مافعله الملك الأب، وفى نفس الوقت لا يستطيع أن يكون شيئا جديدا.

يقول "صلاح عبد الصبور"

"هذا الإنسان يتصدر بلاط الكون الآن ليزدحم حوله الشعراء بحديثهم المملوك الملفق، الذى لا يقل تلفيقا وإملالاً عن سفسطة "جور جياس" وعن العلاقات الجنسية العشوائية فى المجتمع، فتضيق نفسه بذلك، ويحسّ أنه لابد أن توجد حقيقة وراء كل هذا الزيف"[٩١].

"لكننى أبحثُ عن يقين

فى مجلس الصبح أنا تاج وصولجانْ

تقطيب عينين وبسمتانْ

أو بسمة تعقبها تقطيبتانْ

وكل حال لها أوانْ

لكننى فى مخدعى إنسانْ

وافزعى من المسا إذا أطلْ
وافزعى من حيرة الأفكار فى السّبلْ
ابحث فى كل الحنايا عنك، يا حبيبتى المقنّعهْ
يا حفنة من الصفاء ضائعهْ
هل تختفين فى الجسدْ
أعصره فينتفضْ
وحين يُروى ينزوى ولا يردْ
وبعد ساعة يعود الظما، كأن كل ما ارتوى
كان سراباً أو زبدْ"(٩٣).

لقد أرقه الشك وأضناه، وها هو ظمآن يريد أن يصل إلى الحقيقة (أبحث عن يقين)، إنه فى الصباح فى مجلسه يختبئ وراء الدور الذى يقوم به الملك (وكل حال له أوان)، الدور المرسوم له والذى يجب أن يقوم به كملك، ولذا فهو يحسّ فيه زيفا وانحرافا عن الحقيقة.. إنه يريد (ابن خصيب الإنسان).. إنه لا يجده إلا فى المخدع، فى الجنس، ولكن ظمأه يعود بعد ساعة كأنه ما ارتوى، (كان سرابا او زبد). وهنا يتساءل أين اليقين؟ أين الحقيقة؟

"هل تختفين فى غيابة الكؤوس والحشيش والأفيون
كما يقول الشاعر المأفون
"لولا الحشيش وسِنّة الألفْ
(ويقصد الأفيون)
" لغدوتُ فى بؤس وفى قرفْ)
لقد خلطتُ أكؤساً بأكؤس كثار
ثم مزجتُ أخضراً بأسود بنارْ
شممت خلطة البهار، ثم غصت فى البحارْ
حين رأيت رأى العين طائراً برأس قردْ
وحينما أراد أن يقول كلمة نهقْ
كان له ذيل حمارْ

ضحكتُ حتى قضقضتْ ضلوع صدرى
ثم غفوت"[93].

لقد أراد أن يخرج من ضباب الحياة الخادعة الفاجعة فلجأ إلى المخدر. لجأ إلى الحشيش والأفيون، وإلى الخمر، ولكن لم يجْدِ المخدر، بل زاد عذابه، لقد خاض غمار البحار، ورأى رؤى كابوسية (الطائر برأس قرد، وله ذيل حمار..) لقد أدخله المخدر فى اللاجدوى، وعاش فى التخليط والشك من جديد. لقد دخل إلى عالم يشوش الحواس ويعوقها عن تأدية وظيفتها وكأنه لم ينج من التخليط الذى بدأه معه مؤدبه "جورجياس". وحين غفا ماذا رأى:

"رأيت فى المنام أنى أقود عربةْ
تجرّها ستّ من المهارى
تجوب فى الوديان والصحارى
وفجأة تحوّلت خيولها قطاطا
تمشى إلى الوراء، وجهها عيونها تبصّ لى شرارا
ثم غدت عيونها نجوما
هذا النجم .. النجم القطبى
الدبّ القطبى الأبيض
صارت قططى دببهْ
يخطو نحوى الدبّ القطبى ليأكلنى
أو يأخذنى ليعلقنى فى فكّه
أتخيل أنى قد علقتُ بفك الدبّ الأبيضْ.
أنى أتدلىّ من اسنان الدبّ الأبيض"[94].

يقول "صلاح عبد الصبور" – فى حياتى فى الشعر – عن (الملك عجيب بن خصيب)!.

"وتبدأ رحلته الباطنية بحثاً عن الحقيقة، أهى فى امتزاج الأجساد فى لحظات الوجد، ولكن هذه الأجساد الجوعى ما تلبث حين ترتوى وتمهد أن تعود إلى جوعها. أهى فى الغيبة بالمخدر، أهى فى الحلم..؟ أين الحقيقة. إن الحقيقة

الوحيدة القاسية التى يجدها الملك عجيب بن خصيب هى أن الإنسان قد سقط. كما يسقط البهلوان فى الشبكة"[٩٥].

العربة لا تتقدم، بل تمشى للوراء فقد تحوّلت الخيول إلى قطط، عيونها تبصّ شراراً، وتتحول إلى نجوم، النجم القطبى، وبطريق التداعى يقفز إلى الذهن الدب القطبى.. هذا الدبّ يحاول أن يلتهمه ويعلقه فى فكه.. إنه يمنعه من الوصول إلى الحقيقة الجوهرية.

إن الهروب من الواقع الأليم إلى الحلم لم يشْف غليله، ولم ينقذه بل وضعه فى ماهو أقسى وأشدّ.. لقد اقتنصه الدبّ، وهو بعدُ لم يصل إلى الحقيقة، وقد يكون الدب الأبيض هو رمز الفكر الدوجماطيقى الذى يحجب الحقيقة، او يدّعى أنه الوحيد الذى يملكها.

وهكذا أنهى "صلاح عبد الصبور" قصيدته، بأن يسقط الملك جنب سريره.

" سقط الملك المتدلّى جنب سريره"[٩٦].

لقد أراد الشاعر أن يعبر عن الواقع المعاصر، بما فيه مباذل، وفساد وشكوك. فالملك مشكوك فى نسبه (فمهمة البحث عن نقاء الدماء الملكية محفوفة بالمخاطر، ولا يمكن التأكد من هذا النقاء، بل الشكّ هو الأساسى). وكذلك انتزاع الحكم أو الملك بالقوّة قد لا يكون تعبيراً حقيقيا عن أحلام الإنسان وآماله (الانقلابات وما أدت إليه).

الفساد الذى ينتشر فى البلاط الملكى الذى يمثل الكون - كما يرى الشاعر - والنفاق والمداهنة، وقول الباطل. ومحاولة "ابن خصيب" الوصول إلى الحقيقة، إلا أنه ينتهى بالسقوط هو أيضا.

وتبدو رؤية الشاعر هنا غارقة فى المثالية، وينظر فيها الشاعر إلى المجتمع من (عل) فبطله هو الملك - ورغم أنه يفضح الفساد فى بلاطه - إلا أنه لا يستطيع - أى الشاعر - الخروج من دائرة رؤيته المحدودة، والتى تجعل الملك بريئاً، وسقوطه سقوطاً تراجيديا. إنها إذن أحبولة الرؤية الصوفية المنعزلة عن الواقع ذات الضباب الكثيف. وقد أدى ذلك إلى أن تنتهى القصيدة كما بدأت، فهى قصيدة مغلقة، والتطور الذى يحدث داخلها لا يجعلها تتقدم نحو الواقع. وقد كانت حيلة

المذكرات تجعل الشاعر فى صورة المحايد، وهو خلف قناعه الذى يجمع بين الذات والموضوع، ومع ذلك فقد كانت القصيدة ذات بنية درامية قوية، واعتمادها الحوار، والأصوات المتداخلة جعلها ثرية بالدلالات والمعانى.

أما قصيدة "الموت بينهما" والتى تقع ضمن ديوان "الإبحار فى الذاكرة" فتمثل نموذجاً من التناص مع التراث الدينى. يقول الشاعر (صلاح عبد الصبور"[٩٧]:

(حوارية)

"صوت عظيم"

"والضحى،
والليل إذا سجى،
ما ودّعك ربّك وما قلى،
وللآخرة خير لك من الأولى
ولسوف يعطيك ربك فترضى .."

وهنا نجد الشاعر – فى الصوت الأول – يقدم النص القرآنى دون أى تحوير، كمدخل للقصيدة.

أما (الصوت الواهن) – وهو صوت يحاور النص القرآنى فيقول :

"صوت واهن"

"أين؟
أين عطائى يا رب الكونْ
ها أنذا أتعثر بين البابينْ
ها أنذا أسقط فى المابينْ
....
أين هداياك؟ فجاءاتك أينْ؟
أين ملاكك ذو المنقار الذهبىّ..
[كان يوافينى فى اعقاب الليل المسحور، وفى
ألم كاللذّة ياربى، ينزعنى من بين ندامى دار
الندوة، يرفعنى منهوك البدن شتيت الروح.

يحلّق بى حتى يلقينى فى بطن الغار]
وكئيبا، مرتعد الجنبين
يطول مكوثى ..
أتخيّل عندئذ انى نس منسى ..
حتى تسحقنى وطأتك النورانيةْ
....
....

ويأتى بعد ذلك صوت (عظيم)

(صوت عظيم)

وعلم آدم الأسماء كلّها
ثم عرضهم على الملائكة فقال : أنبئُونى
بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين
قالوا : سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا
إنك أنت العليم الحكيم
قال : يا آدم أنبئهم بأسمائهم ..

وهنا يعود الشاعر إلى تضمين النص القرآنى فى القصيدة، ثم يأتى الصوت الواهن ليتحاور مع الصوت العظيم :

(صوت واهن)

لا .. لا
لا أجرؤ يا رّباه،
وكيف أسميَ كلّ الأسماء؟
هل تكرهنى يا ربى، حتى تنفخ فى قصبة جسمى
الناحل ..
ما صنت زمانا من أسماء
اصرفْ عنى تكليفك يا فياض الآلاءْ
وتخير كأسا غيرى لكريم الأنداءْ

....

....

لكنى أنثر أشلائى كل صباح

وأجمعها كل مساء

أتحسّسها.. أحصيها، أحمدُ فطنتى الصفراء

(أن أبقتنى حيّاً حتى اليوم

حتى ينعقد برأس النوم

أو الإغماء

....

....

لا .. لا ..

لا أقدر يا ربّاه

لا أقدر يا رباه"

وواضح أن هذا الصوت هو صوت (ابليس) الذى يعاقبه بعد ذلك الرب، والذى يظل خالداً فيها (أبقتنى حيا حتى اليوم).

(صوت عظيم)

"أخرجْ منها، فإنك رجيمْ

اخرج منها، فإنك رجيم"

ثم يأتى الصوت الواهن مرة أخرى محاوراً النص القرآنى :

(صوت واهن)

دثرينى .. دثيرنى!

زمّلينى .. زمّلينى ..

وخدينى بين نهديك، وضمينى .. فلا يجدُ ..

الصوت الإلهي طريقا لصماخى، أو عيونى

وشقّى لى فى تربتك السمراء كهفك،

وابلعينى .."

وهكذا نجد الشاعر قد ارتدى أقنعة النبى "محمد"، وقناع آدم، ثم قناع إبليس .. مصورا طوفان الشر الذى يواجه البشر وانهيار الانسان أمامه، وموقف إبليس والملائكة من آدم كما جاء فى القصص الدينى.

وقد كان استخدام النص القرآنى – فى آخر قصيدة، فى آخر ديوان لصلاح عبد الصبور – بمثابة تدشين لنضج التناص عنده ووصوله إلى مستوى رفيع، وتأكيد رؤيته الصوفية والتصاقه بالتراث.

وقد يكون التناص مع التراث بشكل آخر غير التضمين أو الإحالة، بل يكون عن طريق النسج على منواله. وهذا ما فعله "صلاح عبد الصبور" فى :

"وجه حبيبى خيمة نور
شعر حبيبى حقل حنطةْ
خدّا حبيبى فلقتا رمّان
جيد حبيبى مقلع من الرخامْ
نهدا حبيبى طائران توأمان أزغبانْ
حضن حبيبى واحة من الكروم والعطورْ
الكنز والجنة والسلام والأمانْ
قرب حبيبى"

"فالنص هنا لا يقتبس من (نشيد الإنشاد) ولا يضمنه، بل ينسج من ظلاله وأصدائه أغنية تتفتح على بعد أسطورى، طقوسى روحى، وعلى لغة رائعة الشفافية، ضمن نص أوسع يكون لتميزها عنه فاعلية سحرية. وهكذا فإن النص الجديد لا ينفتح على (نشيد الإنشاد) فحسب، بل على سياقه الكلّى الذى يتألف من العهد القديم بأكمله[٩٨].

وقد كانت قصائد "عبد الصبور" يحتشد فيها الاهتمام بالتراث بوعى رفيع المستوى يتضافر مع تطور كبير فى تقنية القصيدة، وقد وصلتْ ذروة التطور عنده فى قصيدتى "مذكرات الملك عجيب بن خصيب" و"مذكرات الصوفى بشر الحافى" حيث استخدم فيها كل إمكانيات القصيدة الحداثية بماله من خبرة واقتدار. وان كانت رؤيته للواقع تحفل بالضبابية والالتباس، وذلك لأنه رأى أن الحل والخلاص

فى الوهم الصوفى الذى ران على فكر العديد من الشعراء، وذلك عبر التأثير الأليوتى الذى كان يجمع بين عبقرية الشكل ورجعية وتخلف المضمون، بل وأحيانا فاشيته، بالإضافة إلى الذهن العربى المسكون بالتراث، والمشدود دائماً إلى الماضى بحثاً عن حلول لمشكلات الحاضر تحت وهم كمال التراث.

وقد وصل الاحتفال بالتراث فى الشعر الحر إلى أعلى مستوى عندما اتجه الكثرون إلى التناص مع النصوص الدينية - من قرآن وأحاديث، جاعلين من فضاءاتها فضاءات للنصّ الشعرى وإحالة إلى مضامينها، مرتكزين على ما يشكله التراث فى هذا العالم العربى الذى يعانى من معضلات مزمنة على جميع المستويات ومن تصور لفردوس مفقود، كان فى يوم ما يتمثله هذا التراث فى رأى السلفية المستشرية فى أيامنا هذه .

يمثل الشاعر "محمد عفيفى مطر" فى ديوانه (أنت واحدها وهى أجزاؤك انتثرت) نمطاً من التناصّ القرآنى يصل فى بعض الأحيان الى التنصيص. ولنلاحظ فى الأبيات الآتية التناص مع النص القرآنى.

يقول الشاعر فى قصيدة (قراءة):

"تلبس الشمس قميص الدم
فى ركبتها جرح بعرض الريح
والأفق ينابيع مفتوحة للطير والنخل
سلام هى حتى مشرق النوم
سلام"[99].

إذْ يتناصّ مع النص القرآنى : "سلام هى حتى مطلع الفجر" وهذه الجملة تتكرر بما يشبه (اللازمة) فى القصيدة.

ونجد هذه اللازمة تتكرر كما يحدث فى الصلوات أو الشعائر الدينية، وهى كانت سمة عامة للشعر الشعبى والذى يقوم على الإنشاد. وهنا نجد (عفيفى مطر) يعيد دور الشاعر المنشد الذى كان موجوداً فى العصور الإغريقية، وفى الشعر العربى القديم.

ويأتى تكرار هذه اللازمة فى القصيدة فى صفحات (٢١، ٢٢، ٢٣ ، ٢٥ ، ٣٠).

يقول الشاعر:

" ونساء النهر يطلعن

خلاخيل من العشب

استدارات من الفضة والطمى

اشتهاء بللته رغوة الماء

تصايحن على الطير، وبالشيلان يمسحن زجاج الأفق،

يبكين بكاءً طازج الدفء

سلام هي حتى مشرق النوم ..

سلام "[100].

أما في :

"والثيران أغفت واقفة تتكسّر أنجم الليل في

حدقاتها الفسفورية الغائبة ..

سلام قناع من ليل رحيم"[101].

نجد أن السطر الأخير يتناصّ مع القول القرآني : "سلام قولاً من رب رحيم"

وكذلك قد يستدعى النص القرآني عن طريق كلمة أو تعبير مثل:

(١) "وقامت قيامة الرؤية"[102]

أو :

(٢) "وجهي ورق يطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو"[103]

أو :

(٣) "ينابيع دم معتمة تصحو،

خيول طلعت من جزء (عم)[104]

أو :

(٤) "والشمس تولج أطراف الليل في قفازات الأرجوان .."[105]

أو :

(٥) "وطال الوقوف في مقام (كن)"[106]

في النص الأول إحالة إلى النص القرآني بكلمات تترد فيه كثيرا مثل القيامة.

في النص الثاني إحالة إلى النص القرآني : "وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا"

أما في النص الثالث فيشير إلى جزء (عم)ى أحد أجزاء القرآن

والرابع إحالة إلى نصّ قرآني أيضا

والنص الخامس : يستدعى ثلاث آيات :

١ . "كذلك الله يخلق ما يشاء إذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون"

٢ . "ويوم يقول كن فيكون"

٣ . "مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون"

وحين يقول :

"نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحى

وخلت الأرض من كل دابة

فإذا قُضيتْ صلاةُ العُتمة وأقبلت ملائكة الحلم

وأشرق النوم بنور شمسه الخضراء

وآيته المبصرة "(١٠٣)

فإننا نجده يستدعى أكثر من آية مثل : "وأشرقت الأرض بنور ربها"، وقوله "ومحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة"

وهكذا نجد أنّ (محمد عفيفى مطر) يقتبس أو يحيل إلى النص القرآنى مستفيداً من تقنية التناص، لإثراء العمل الشعرى، الأمر الذى وصل إلى حدّ بنائه القصائد كاملة على هذا التناص.

"و التناصّ القرآن فى متن القصيدة يرجعنا بالضرورة إلى قراء جديدة لعنوان القصيدة (قراءة). وكلمة قراءة غنية بالدلالات والمعانى، ومرتبطة بالقرآن ارتباطات متعدّدة ومتضافرة، أذكر بعضها: قراة تنويع على القرآن فكلاهما يعنى قراءة. وقراءة مرتبطة ذهنيا بالقراءات السبع.. كما أن قراءة ترتبط بأول آية وأول كلمة نزلت: اقرأ وهكذا نرى كيف يتقاطع المستتر مع المضمر مع المكنون فتضافر

لخلق برق إبداعي يلتقطه القارئ ويتفاعل معه، حتى في غياب بعد من أبعاد وعيه"[108].

وتحفل القصيدة بالإشارات الدينية والصوفية وإلى أعلام ومذاهب مثل قوله:

" واتسعت دائرة الأرض،
السموات سروايل يتفتقن عن خاصرة النهر الحيّ
نافذة تحت سراويل البحر مفتوحة،
والإشراقيون الهرامسة والعرفاء يقيمون
وليمة الجدل النوريّ
السهرورديُّ يتنفس ملءَ الفضاء ويقسّم الخبزَ
والسمك النيليّ المفضّض ويأكل ملء
الفيض الذى لا ينقطع
الهرامسة ينسجون بردة
السماع والطرب ويفرشونها للقبيلة النبيلة والوحش
والطير مستراحاً وكنفا وتوطئة لتعارف الخلق
ومصاهرة الخلائق مثنى وثلاث ورباع، وإلى آخر
ما تعنيه الداكرة من الأعداد"[109].

فهنا نجد الإشارة إلى الفلسفة الاشراقية، وإلى السهروردى الصوفيّ، وإلى العقيدة الهرمسية، وإلى التناص مع القرآن أيضا فى (مثنى وثلاث ، ورباع..) وهذا ينمّ عن ثقافة صوفية وفلسفية متخصصّة، كما أنه بإشاراته هذه، إضافة إلى عنوان القصيدة، بجعل القصيدة تسبح فى فضاء واسع. وتثير فى المتلقى الرغبة فى المعرفة، وتدفعه إلى الغوص فى أعماق القصيدة حتى تستطيع فضّ رموزها ودلالاتها.

وقد كان للتراث الدينى، أفكاره وأعلامه وأحداثه تأثير كبير على شعراء مدرسة الشعر الحر، خاصة فى القصائد التى كتبت بعد النكسة، وفى بعض قصائد الستينيات التى كانت قد تأثرت بشعر "إليوت" مباشرة أو عبر "صلاح عبد الصبور" و" خليل حاوى" و "يوسف الخال" و "السياب" وغيرهم.

ويعد الشاعر "كمال عمار" أحد الشعراء الذين تميّزوا فى هذا الإطار، خاصة بقصائدة التى كانت تقدم تناصًا مع بعض النصوص الدينية أو مع الشخصيات مثل "يونس" و "سليمان" وغيرهما.

وفى قصيدة (سليمان الملك) "لكمال عمار" يستدعى الشاعر شخصية (سليمان)، متناصاً مع النص القرآنى من سورة سبأ والذى يضعه الشاعر فى مقدمة قصيدته.

يقول الشاعر :

"قصر سليمان يطّل على الدنيا منتفخ الأوداجْ
مزهواً بحوائطه الياقوتْ
ونوافذه العاجْ
والحاشية صفوف متلاطمة كالأمواجْ
هذا للجنّ المشبوهين
والثانى للمنقادين
والثالث حكمته الخالدة إلى يوم الدينْ
والرابع ذهب سليمان الوهّاج
والخامس والسادس والسابع أفواج أفواجُ
والكلّ له ميعاد موقوت
إن يتعثرّ فالسيف علاج
أو يتقدّم برضى عنه ربّ القدرة والمكوت"[110].

هذا هو "سليمان" ذو القوة والجبروت، صاحب الكنوز من ذهب وهّاج، والمسيطر على الجنّ والإنس، والذى يخشاه الجميع (فيسفه علاج)، ويتزلف إليه وينافقه الجميع لأن من يرضى عنه صار ذا قدرة وملكوت.

....

"حين أطلّ من القصر سليمانْ
همهمت الشفتانْ
ليس بإمكاني أبدع مما كان

واعتمد عصاة المُلكِ..
وأغضى جفنيه إغضاءة نعسان"
من ساعتها .. يوم .. أسبوع .. شهر .. عام ..
عشرون ثلاثون
عشرة أعوام
عشرة أعوام أخرى والحاشية، أمام السيف المسنون
إصعد إهبطْ
إرفع شيدّ
أغلق فمك بألفي مزلاجْ
لكن عصاة الملك تهاوتْ
وتدحرج فوق الأرض التاج"[111].

لقد أغفى الملك متكئاً على عصاه، واستمر هكذا، وكان قدمات، لكن لم يكن أحد يصدّق أن الملك سليمان يمكن أن يموت، فقد كان ذا قوة وجبروت، وظل الناس يعملون يصعدون، يهبطون، يشيدون - لا أحد يتكلم أو ينبس ببنت شفه (أغلق فمك بألفي مزلاج) فقد كانت هيبتهُ، والرعب الذى أدخله فى القلوب يتملكان الناس فلم يكن هناك من يفكر حتى فى هز (عصاته أو الاقتراب منه لمعرفة إن كان حيا أو ميتا، غافيا أو فى صحوْ..

ولكن ما حدث، وكشف الرعب الكامن فى قلوب الناس، هو أن العصاة تهاوتْ، وتدحرج فوق الأرض التاج.. مات "سليمان"، ولم يخلفه أحد.. لقد كان الخوف هو الحاكم.

" من ساعتها مات سليمان
لم يخلفه أحد من حكام الأبراج
فالحاكم كان الخوف
وحينا كان الخوف من الخوف
حتى صار الخوف هواءً وغذاء..
وحديثا معتاداً بين الأزواج"[112].

لقد حكم الخوف الناس إلى حدّ كان هو الهواء الذى يتنفسونه، والغذاء، والحديث اليومى بين الأزواج فى ساعات التسليّ والمؤانسة.. الخوف هو المسيطر. وظل الناس عبيد الخوف حتى سقط "سليمان"، وتأكدوا من موته لقد قامت بهذا الفعل دودة بلا أسنان، ضعيفة، وواهنة، وعديمة القيمة، لكنها كانت اقوى من كل من رأوا "سليمان"، وعاشوا فى كنفه (فى كنف رعبه وجبروته) لولا هذه الدودة ما صدّقت الجان..

"ولهذا
لولا أن الدودة راحت تقرض قلب عصاه المُلْكِ..
بلا أسنانْ
ما كانت صدقّت الجانْ
أن سليمان الملك يموتْ
معذرة ..
مازال العالم حتى الآن
يحيا فى ظل عصاة سليمان"[١١٣]

والشاعر هنا يستلهم الآية القرآنية :

"فلما قضينا عليه الموت مادلهم على موته إلا دابة الأرض تأكل منسأته فلما خرّ تبينت الجنّ أنْ لو كانوا يعلمون الغيب ما لبثوا فى العذاب المهين"[١١٤].

ولكن - كما يرى الشاعر - رغم موت "سليمان"، ومرور قرون على ذلك مازال العالم يحيا فى ظلّ عصاه.. مازال يخاف بطشه، وجبروته - لقد رحل "سليمان" ولكن الخوف الذى زرعه فى القلوب مازال رغم القرون، فكل حاكم الآن هو "سليمان"، والناس مازالوا يعيشون الرعب والخوف، ولا يفعلون أن شئ للتخلص من الذلّ والهوان، حتى أن أضعف شئ فى الأرض يمكن أن يكون أكثر شجاعة منهم - هذه إذنْ حال الناس فى هذا العصر.

وفى القصيدة إسقاط على العصر الذى نعيشه، وخاصة فى الفترة التى كتب فيها الديوان المنشور ١٩٧١ وقصائده مابين ١٩٦٩ - ١٩٧١. إنه ينتقد السلبية والتخاذل لدى الناس فى ذلك الوقت عبر قصيدته التى أقيمت على أساس نص

قرآني. وهو هنا لم يكن أسير النصّ التراثي، أو يجعله قناعاً للهروب، ولكنه كان قناعاً للمواجهة، وقول مالا يمكن قوله بشكل مباشر.

وفي قصيدن (صياد الوهم) نجد "كمال عمار" يستدعي شخصية "يوسف" في حواره في أبيه، ويبدأ قصيدته:

حين رميت شباكي في بحر الرؤيا الكاذب
صادت أقماراً وشموساً وكواكب.
وا أسفاه
هاأنذا في السجن الأول
أمضغ أحداث اليوم الغائب.
من يكرهني .. أدفع ثمن الكره الدامي
من يرغبني .. أدفع ثمن الرغبة من أيامي
يا أبتاه .. حبك ما أقساه
قلت لي اصمت لا تقصص رؤياكْ
لكنك لم تصمتْ
عيناك
أفصحتا عما في القلب
يا أبتاه ..
أضحك أم أبكي في هاوية الرعب"[115]

وهو هنا يشير إلى رؤيا "يوسف" والتي قصّها على أبيه فقال له لا تقصصْها على إخوتك لأنهم يكيدون لك كيداً. إلا أن الشاعر يرى أن الذي باح بالسرّ هو الأب الذي ظهر في عينيه ما يوحي بالرؤيا.

كما يشير إلى موقف (يوسف وزليخة) في :

"سيدتي تكثر في التعريض وفي الإيماء
أعرف ما تعنيه
لكني أمضي فيما كنت سأمضي فيه
من أسباب

حتى كنا ذات مساء
أمرتنى بالنبرات المرتجفة
أن أغلق شباك الغرفة
حين فعلت أدارت قفل الباب
وانتظرت أن أبدأ ..
لكنى كنت أسير الرهبة والإعياء
وأنا أبصر نفسى فى أعماق الجّب(١١٦)"

لقد أقفلت الباب وطلبت منه أن (يبدأ) لكنه كان أسير الرعب والخوف، فما زال أسير الحادث (الجب)، أى مازال عقله سجينا ولا يستطيع إملاء إرادة الفعل على الجسد.. لقد صار فى سجنه أسير أفكار سوداوية وإحباط، حتى أنه فقد معنى الأحلام، وأصبح لا يكترث حتى بمحاولة الحلم.

"لكن الأيام تروح تجئ بلا أيام
وأنا وحدى من لا يعلم أن السجناء
فى العام السبعين
من هذا القرن العشرين
لا يكترثون لمعنى الأحلام!"(١١٧).

والشاعر هنا يقوم ببعض التغييرات المحدودة فى الموقف القديم، لجعله يتلاءم مع العصر.

وقد يعتمد الشاعر على الإشارة السريعة، مثلما فى ديوانه (أنهار الملح) – فى قصيدته (الوجه الذى غاب)(١١٨) – (إلى روح رمسيس) يونان فى قوله :

الريشة ما عادت تدمى صدر
الكونْ
والأسود صار أمير اللونْ
الضوء يموتْ
مد يديه يستجدى العونْ
لكن من أينْ

يونس لن يخرج من بطن الحوت!

وذلك باستدعائه لقصة (يونس والحوت)، والتى ترددت أيضا فى قصيدته (فى المنتصف) :

"يا ويلى .. يا ويلى سأموت

إنْ لم يخرج يونس من بطن الحوت!"(١١٩).

وكذلك فى قصيدة (عيسى أنا وأنت) فى ديوانه صياد الوهم:

" ياسيد الملوك والنساء والرجال

لو جاز لى السؤال

كيف ارتضيْت الأرض ملجأً وكيف

ترفع هذا السيف

أنت الذى قال

من نال خدّك اليمين هبْ له الشمال

لكنهم لم يسألوا ماذا يكون الحال

لو تجاوز الخدّين للعنق؟!

عنى أنا يموت الاختيار!

حين تحلّ اللحظة الأشد.

الموت والحياةْ

كلاهما اتحد"(١٢٠).

ولقد تعدّدت طرق استدعاء الشخصيات التراثية، والمواقف والنصوص، فهناك بالإضافة إلى الإشارات السريعة، الاستلهام الكامل للموقف أو للشخصية، وبناء القصيدة، فى تناص معها، مع القيام ببعض التغييرات فى المواقف، أو أقامة التناصْ على أساس التعارض، وغير ذلك. وهذا يوسعَ فضاء القصيدة، ويثرى دلالاتها ويشعب مضامينها.

وتعدّ قصيدة (إسماعيل) "لأدونيس" من القصائد التى بنيت على أساس اتخاذ (إسماعيل) ابن (النبىّ إبراهيم) قناعاً لكى يبرز أفكاره خلاله. وهى قصيدة

طويلة وتقع فى تسع وعشرين صفحة ضمن ديوانه (كتاب الحصار) – الصفحات (٢١١ – ٢٣٩) وقد كتبت فى الفترة من (يوليو – اكتوبر) ١٩٨٣.

يقول "أدونيس":

متدثراً بدمى، أسير تقودنى
حمم ، ويهدينى ركام، ..
بشر تموج حشودهم
طوفان ألسنة: لكل عبارة
ملك، وكل فم قبيلةْ
.. وأنا الذى نبذته كل قبيلة
وخرجت تحضننى الجراح، وأحضن الأرض القتيلةْ،
أبنى خيامى فى دمى
وأقو ل لاسمى أن يلمّ دفاترى
من بيت اسماعيل)[١٢١].

يتدثر الشاعر بدمه تطهراً، رافضا دثار أمته التى ترزح فى التخلف والرضوخ، فقد ألفوا الكلام الفارغ (طوفان السنة) وصارت عباراتهم الخاوية أشبه بالملوك، وصار كل فم ينطق هذا اللغو (قبيلة). والشاعر منبوذ، لا قبيلة له، أى لا مكان له فى هذا الخواء وهذا الجدل الفارغ، وهو إذ يخرج ويشق عصا الطاعة على القبيلة فإنه يبنى خيامه فى دمه بعد أن رفض خيام الذلّ، واللامعنى تحضّنه جراحه، ويحضن الأرض القتيلة التى هوت تحت نير التخلف والسلفية التى يرمز إليها بإسماعيل الذى يهجره الشاعر ويجمع دفاتره من بيته. إن "إسماعيل" هو الإبن الذى كان مطلوبا التضحية به من قبل أبيه "إبراهيم"، وذلك لكى يرضى الله عن الأب .. ثم فى اللحظة الأخيرة – كما جاء فى الحكاية أو الأسطورة – يفتدى بالكبش.. إن "اسماعيل" سوف يصير ضحية الأب لكى يعيش الإبن.. وإذا كانت المشكلة الأساسية فى هذه الأمة هى السلفية، والارتكان على الماضى، هذه السلفية المتجسدة فى الأب، فإن قتل الأب – الحل، على عكس ماكان سيحدث لإسماعيل. ولكن المشكلة أن

"إسماعيل" الذى افتدى بالكبش لا يزال مقتولا فينا، ومازلنا نعيش تحت رحمة الأب.

يقول أودنيس فى (زمن الشعر) – تحت عنوان الرفض والقصيدة الجديدة:

"قوس عمياء مشدودة بين طرفين : المرعب والكيفى – تلك هى حياتنا. فقبولها كما هى نوع من الموت.

لذلك نرفض. لكن رفضنا ليس هرباً ولا نفياً. فإذْ نرفض أن نأخذ حياتنا بحضورها المظلم الزائف، لا يعنى أننا نتخلى عنها، بل يعنى أننا نتخطى الحضور، إلى حضور لائق غنىّ. فنحن نعيش هذه الحياة ولكن فى عزلة عنها – إن وطننا ليس لنا، مع أننا أصحابه الحقيقيون"(١٢٢).

إنه يرفض تقبل الحياة كما هى، ويرفض العيش على سنن الماضى، هذا الماضى الذى تجسد فى إسماعيل:

(إسماعيل يطفو
صحراء فى كتب تموت، وفوقه
قمر تقلد سيفه
ومضى يجرّ نياقه)(١٢٣).

إنه جثة ميتة (أى إسماعيل)، صحراء قاحلة جرداء تموت، أما القمر، والذى يعدّ الهادى للناس فقد حمل سيفه ومضى، خلفه نياقه التى تحمل الماضى التعيس، بكل مافيه من ضلالات وجهل.. أنه أى القمر – أشبه بالحاكم المستبد الجاهل الذى تسيطر حاشيته على البلاد وتنشر القحط (ضياع الحرية والعدالة) والظلم والاستبداد.

والقصيدة تتبع فى صياغتها من حيث الشكل: المتن، والهامش فنجده يقول فى الهامش:

(لو كان إسماعيل حقلاً، لسكبتُ غيمى فوقه،
لو كان اعصاراً لكنت لعصفه أفقا، وكنت خليله..)

ولكن إسماعيل لم يكن كما يبغى، ولذا فإنه يثور عليه، ويرفضه.

ويستخدم أيضا إلى جانب المتن والهامش المستطيلات التى يضع بها بعض الأبيات التى بالمتْن مثل:

نار تجئ إليه من أرض تعوم على رؤوس حُشيت بألسنة – خليقة خالق يملى الدماء كتباً، ويثبت مايشاء لها، ويمحو ما يشاء نار تجئ إليه من أرض تعوم – يكاد يأخذه الشرازْ من أين يخرج – كيف يخترق الحصار؟

ويضع فى الهامش:

"يعطينى الشجر الكريم رواءهُ
ويمد لى نجم يديه.."

وفى هامش آخر:

"أحلام إسماعيل جائية وجبهته ترابُ/
ما كان إسماعيل إلا
صوتا يقاتل بعضهُ بعضا، وليس له فضاء"[124].

إن الفرقة (تجمع) أمة إسماعيل، فالتقاتل هو المحور الأساسى لحياتها حتى صارت خلافاتها وحروبها تدور فى حلقة لا نهاية لها.

إن هذه الأرض تطفو على رؤوس محشوة باللغو الفارغ.. وليس لديها إلا شريعة الدماء..

" ودّعت / أذكر هودجاً
يهدى بسيدتى، وأذكر أمةً
تهدى بآخر ماتبقّى:
وحش بلا رأس، يتوج نفسه
ربًا ، ويبْسط ظلهُ
وطنا كقبْعة المهرج../ (ظلّه
أرض تمدّ حقولها سُراً ، وتُهدى ....)

وفى الهامش : ".. ولظله
عسس وينكجريّه.."[١٢٥].

إنها أمة يتحكم فيها طاغيـة أقرب إلى الحيوان، إنه وحش لا فكر له، رأسه فارغ (أو بلا رأس).. هذا الوطن ليس إلا قبعة بالنسبة له يلعب بها ويلهو.. إنه مع ذلك هـو المسيطر علـى كـل شئ، فعسسه ينفذون مـا يرغـب ويفرضـون بالقهر والإذلال مـا يريد.. وقد وصل القهر واللهو بأن أهدى هذا الوحـش لزوجته سـواراً من عظم طفل (أهدى قرقماسُ لزوجته سواراً. من عظم طفل"[١٢٦].

وإذا كان الجوع منتشرا، فإن الخوف يمنع الجميع من البوح وقول الحقيقة. فهذا الحاكم وسائدة منسوجة من الدم.

".. ونخاف من جسّ الرغيف، وما نقول لقاتلٍ
نسج الدماء وسائدا"[١٢٧].

وهكذا فإن إسماعيل (خطاه نازفة)، وكتبه يلملمها الحـواة – فـى كـل حـرف حفرة، وفى كل فاصلة سراب.

"وأنا رسالة منتم – لا منتم كتب إليه
/ .. الأرض تدخل فى السعال المعدنى /
نبيها هًى بن بىّ
والأم انحسرت وذابت
فى جدول وحل يذوب فى هىّ بن بىّ"[١٢٨].

إن هذه الرض تعيش فى السـلفية، وتعيش فـى إطـار الخضـوع لأبـوّة خانقة، يستعبد فيها الأب (الماضى / السلفية) الإبن (الحاضر / التقدم). هل يستطيع الإبـن أن يعبر هذا الوحل أن يخرج من هذا الكابوس.

وإذا كان القمر بالنسبة له هو رمز الظلم والقهر والذى يظهر شاهراً سيفه، فـإن الشمس التى تمثل عنده رمز الحرية والتحرر يخاطبها قائلا:

"يا شمس، ياقدم النهار ، تركت ليلك عندنا
ونسيته"[١٢٩].

لقد أفزعة وأزعجه "إسماعيل" (رمزا السلفية) فمن يكون "إسماعيل" هذا (هل أنت قلعة ساحر، ام رأس غول)، حتى يستمر فى سيطرته وفرض جبروته كل هذه العصور التى اهترأت رئاتها بسببه وصارت الأرض مقبرة.. (جبانة تجتر موتاها، وتسكب ريقها مرثية).

" حقل لاسماعيل (إسماعيل جاء وقيل غاب) ضيوفه
مِلل وآلهة يؤا كل بعضها
بعضا – وتمتزج الألوهة بالرصاص
(أهوا الخلاص)"[130].

إن الضيوف الدين يأتون "إسماعيل" آلهة ومِلل، ولكن هذه الضيوف (الآلهة) يؤاكل بعضها بعضا، ويأكل بعضها بعضاً.. لاهم لها إلا القتل، أنها آلهة دموية.

"لو ان لى بيتا لكنت دعوتكم
ولقلت: فيه تؤمنون وتكفرون
وتجدّ فون وتسخرون وتحملون
ولكنت أرحب ساحة لجنونكم
ولكنت أصدق صاحب،
قال الغسق"[131].

هذا ما يقوله الغسق الذى يزرع الحياة فى المدينة ، وتتاح فيها الحرية، ويتصرف الناس كما يحلو لهم، إيمانا أو كفرا أو جنونا..

ولكن ..

"....../ وأنا الذى نبذته كل قبيله
ليكون لى أن أسمع الصوت الذى همسته حنجرة الغسق،
أعطيت للحقل الصديق شقائقى
أعطيت ذاكرتى لكل ثنية
فى ذلك الجسد الذى سمّيتهُ
وطنا، وعاش بلا وطن
ولبست شعرى كالكفن"[132].

ولأنه عشق الغسق، وأعطاه أذنيه، نبذته القبيلة، فكان عطاؤه للغسق (شقائقي .. محابري .. ذاكرتي..) الغسق هنا رمز الانبعاث.

"آخيت بهلولا، وسُقتُ إلى المياه قطيع نخل
(لو أن إسماعيل يعتقُ نفسه من نفسه)
آخيت بهلولا وسحتُ، صحبت سرخس نشوة
ولبست صفصافاً، وقلت الورد خيمة عاشقٍ
(لو أن إسماعيل يعتق نفسه من نفسه)
آخيت بهلولا، وكنت الجسرين غواية وغوايةٍ
(لو أن اسماعيل يعتق نفسه من نفسه)
آخيتُ بهلولا واسكنت الخليقة في ردائي
وجهرت: أوْلى ان يكون الحق معراجاً ورائي
آخيت بهلولا لأدخل في الأفولْ
وأضم آخر زهرة لتكون أول ما أقول"[١٣٣].

لقد خرج الشاعر على القبيلة، واتخذ العقل أخا، في قبيلة لا تؤمن بالعقل أو المنطق، وإنما ترزح تحت وطأة الماضي.. ولكن هل يثور "إسماعيل" على نفسه ويحرر نفسه من نفسه.. هل يستطيع الوقوف أمام السلفية التي صارت هي نفسه.. والشاعر في تكراره آخيت بهلولا.. يؤكد على أنه اتخذ العقل منارة له، وهذا يتعارض مع مايراه السلفيون ولذلك فإنه يكون خارجاً على القبيله (وكنت الجسرين غواية وغواية) أي كان الجسر الذي يحمل المغامرة والإبداع والحرية.. كما أن تكراره (لو أن إسماعيل يعتق نفسه من نفسه) يؤكد على أنه يتمنى لو أن إسماعيل تخلص من نفسه.. تخلص من ماضيه، وتراثه، وإن كان الأمر يقف فحسب عند حدود الأمنيات واسماعيل هنا هو رمز لقومه الذين يرزحون تحت عبء السلفية والتخلف.

وأخيرا يقول الشاعر:

"غسق، وتبتهج الطبيعة بالغسقْ
ودمي نشيد للغسق
بحر يموج إليّ مشتعلاً يكرر موجهُ
هذا هو الغسق الجميل – قتيلهُ يرث القتيل

هذا هو الغسق الدليل"[١٣٤].

وهكذا تجتاح الشاعر الرؤية المتفائلة بالغد المضئ، فيقدّم دمه للغدّ (للغسق).. عندما يشتعل البحر.. ويرث القتيل القتيل.. أى عندما يرث "إسماعيل" الجديد المنبعث مع الغسق، "إسماعيل" الرازح على صدر الأمة (السلفيه).

وهكذا يطرح "أودنيس" رؤيته على أساس القطيعة مع الماضى، وقتل الأب، والتخلص من أثقال السلفية. والقصيدة بهذا إذ تستلهم نصا تراثيا يدور حول شخصية (إسماعيل) فإنها توسّع فضاءها، وقد جعلها الشاعر تقول ما يريده بالنسبة للعصر. إن هاجس القصيدة هو المستقبل، والتغير المستمر والصيرورة والانعتاق من الماضى.. إن الشاعر يثور على السلفية التى تصفّد العقل العربى، ولكنه فى رؤيته المرتكزة على اللاتاريخية – والتى جعلت بنية القصيدة بنية دائرية يتصارع فيها قطبان السلفية (إسماعيل) – القناع / والشاعر – الحاضر، ولذا فهى تعتمد على إزدواجية تعتمد الثنائية بين الشاعر وإسماعيل – وقد جاءت الهوامش والأقواس، والمستطيلات، تعبيراً عن هذا – هذه الرؤية اللاتاريخية هى التى جعلت الشاعر يخاطب (إسماعيل) كما لو كان يخاطب شبحاً أو شيئا ذهنياً، وذلك لأنه يبغى فقط التحول والتغيير، ورؤيته الصوفية جعلته يتعامل مع الإنسان المجرد، الإنسان (الذهنى)، وليس معه ككائن اجتماعى يرتبط بالواقع المعيش.

إن نقد السلفية وتجريد العالم العربى من العقل هو أمر على درجة كبيرة من الأهمية، ذلك أننا مازلنا نعيش الماضى، ونرتبط به، ونتعامل مع التراث على أنه شئ مقدّس، ومع الأجداد كما لو أنهم أوتوا كل شئ، وليس لنا إلا أن نحاول أن نحذو حذوهم. وأن كل ما يتصل بماضينا، تنظر إليه كفردوس مفقود، نحاول أن نعود إليه. وهذا هو أحد أسباب تخلفنا وتحجرنا، لأنه يعوق الإبداع والتفكير السليم، ويدخلنا فى دائرة الاتباع.

القصيدة تنتقد المجتمع القائم على الدم والقهر البدنى والنفسى، المجتمع القائم على الألسنة والكلام لا الفعل، المجتمع المفتقر إلى الحرية، والديمقراطية.

والمجتمع العربى لم تكن به ديمقراطية – فى رأى "أدونيس" – وذلك لأن نظرية الحكم فيه تأتى من الدين العربى لا من المدنية وتقوم على أساسين:

"الأول . مبدأ المجتمع العربى وقوامه الدين، لا المدنية . المدنية نفسها لا تقوم إلا بالدين.

والثانى، وهو نتيجة طبيعية للأول: الآخر غير المسلم، أو المسلم الذى يخالف رأيه (رأى الجماعة)، هو آخر (مختلف) لا بالمعنى التعددى الإيجابى، بل بالمعنى السلبى، الفرقة، أو الانشقاق، أو الكفر. هذا الآخر الشريك فى المدينة الواحدة، لا يشارك مع ذلك فى بناء الأمة إلا بوصفه تابعاً وفى إطار التسامح. هو شريك فى تقبل ما ترتأى الأمة وعليه، مقابل التسامح، أن يقوم بالواجبات المدنية كلها، وأن يرضى، فى الوقت نفسه، حرمانه من بعض الحقوق"[١٣٥].

هذه إذن حالنا، ولذا – فى رأى "أدونيس" – وجب قتل الأب حتى يتحرر الإبن، ويبنى أفقا جديداً.

وهكذا كان (إسماعيل) قناعا استطاع "أدونيس" أن يقدم من خلفه رؤيته للمجتمع العربى ومايسوده من تعصب، وقهر.. الخ – من وجهة نظره.

* * * * * *

إذا كانَ أدونيس قد ارتكز فى قصيدته (إسماعيل) التى كانت موضوع مناقشتنا السابقة على التراث العربى – مع أن له تجارب كثيرة مع التراث العالمى، فإننا مع "آمل دنقل" سوف نشير إلى قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة"، والتى تتناص مع قصة (سبارتاكوس) محرر العبيد، بما لها من دلالات وايحاءات، وقد كتبت القصيدة فى عام ١٩٦٢.

(مزج أول):

"المجد للشيطان معبود الرياح
من قال "لا" فى وجه من قالو "نعم"
من علّم الإنسان تمزيق العدم
من قال "لا" .. فلم يمتْ،
وصار روحاً أبديّة الألم!"[١٣٦].

لقد قاد "سبارتاكوس" ثورة العبيد في روما القديمة، وتمّ صلبه مع الآلاف من الثوار بعد أن أخمدت الثورة. وقد قدمت عنه الأعمال الأدبية المختلفة، فكانت رواية الكاتب الأمريكي "هوارد فاست" والتي تحوّلت إلى فيلم سينمائي، كذلك كانت إحدى قصائد "البياتي" تشير في أحد مقاطعها إلى "سبارتاكوس" والذي أتخذ أيضا كرمز للتحرر، كما قدّم "طه حسين" دراسة مقارنة بين ثورة العبيد في روما وثورة الزنج في البصرة وذلك بمجلة الكاتب المصري عام ١٩٤٦.

أما عن ظروف كتابة القصيدة يقول "أمل دنقل" في حوار له مع "وليد شميط" – عام ١٩٧٤ – عن الفترة من ١٩٦١ – ١٩٦٣ بخصوص الواقع في مصر:

" أحسست أنني لا افهم شيئاً في هذه اللعبة الدائرة. أحسست أنني مختنق الصوت، وأنه مهما كتبت أو قاومت فلن يكون لصوتي أي صدى. فخرجتْ أشعاري في تلك الفترة متشائمة. ولعل (كلمات سبارتاكوس الأخيرة) المنشورة في ديواني الأول تعبر عن روح هذا التشاؤم"[١٣٧].

وفي نفس الحوار يقول أيضا:

"... كان أغلب المثقفين اليساريين المصريين في المعتقلات ومن هنا اعتبرت قصائدي في ذلك الوقت صرخة جرئية في المنتديات والمحافل الأدبية فالتفّ حولي بعض المثقفين وشجعوني.."[١٣٨].

كما يقول أنه وصل الإحباط به مداه حتى أنه قرر الانتحار في نهاية تلك الفترة، ولكنه قرر أن ينتحر بطريقة أخرى بالعودة إلى الكتابة متمثلا بيت الشعر (أنت إن سكت مت. وأن نطقت مت. فقلها ومت)[١٣٩].

والجدير بالذكر أن مصر في ذلك الوقت كانت تموج بالأحداث، فقد كانت الحركة الانفصالية قد نجحت في شقّ الوحدة المصرية السورية في سبتمبر (أيلول) ١٩٦١. وكان المثقفون المصريون في المعتقلات منذ عام ١٩٥٩ – خاصة من يمثلون اليسار. وكان "عبد الناصر" يرفع شعار الاشتراكية – ولكن دون اشتراكيين – وكان قد حقق العديد من الانتصارات، وقام بتأميم القناة ١٩٥٦. وفي نفس الوقت اغتيلت الديمقراطية. ولذا فقد كان "أمل دنقل" يعيش فترة من البلبلة، وإن كان الإحباط هو المسيطر، وبالتالي فإن موقفه من عبد الناصر كان سلبيا.

لقد أصبح الشاعر يقول (لا)، وصار الحاكم أشبه بالديكتاتور أو (بالقيصر) فى علاقته بالمحكومين (المستعبدين). لقد دخلت السياسة فى أعماق الشاعر فى تلك الفترة وإجتاز مرحلة التهويمات.

وقد كان التناقض الحادّ هو المسيطر على الشاعر، فهو فى الوقت المحْبط فيه، والذى يرى الحاكم فى أبشع صورة، نراه فى نفس الوقت أسير هذا الحاكم، يشهد له بالمجد، ويقف مع الأكثرية التى تقول نعم.

ويمكننا أن نشير هنا إلى قصيدتين سبقتا قصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" وهى قصيدة "أخناتون فوق الكرنك" والمؤرخة بيونيو ١٩٦٠ والمهداة إلى السجين صاحب المصباح الأخضر. أما القصيدة الثانية فهى قصيدة "أوجينى" والمؤرخة بـ (٢٣ يوليو ١٩٦٠) والمهداة (إلى الرئيس عبد الناصر، فلولاه.. لخجلت أن اكتب هذه الفترة من تاريخنا، لولا: أن قال كلماته فى ميدان المنشية) ويقصد بكلمته تأميم القناة عام ١٩٥٦.

يقول فى قصيدة "أخناتون فوق الكرنك":

"المجد الوهمى .. تولّى
آمون جبين كابِ
وذراع يتدلّى
فلتسمع يا كرنك ما يعلنه "أخناتون"
لم يصبح آمون إله
آمون صلاه
لا يدرى الشعب لمن ترفع
آمون طقوس لا تنفع
ونذور .. وزكاة لا تدفع
ربّ الأرباب، ..
خدر عنكب فى أعصاب الجبلِ
فلتقشع ظل ملاءتك السوداء
عن النيلْ

كم ملّ الناس السخرة من أجلكْ
كم ملّ الناس إلهاً
مُلِّك فيما لا يملكْ.

....

الكرنك مشروخ الهامة
الكرنك صندوق قمامة
الكرنك يلقى فى طيبة قئ الذلّ
يا طيبة .. فى رئتيها ينخر سُلّ
يحكى أنكِ كنْتِ عروساً
يحكى أن النور يظلّ ..
على شرفاتك مفروشا
يحكى أن الكهنة فيها
لهم الأرض بدون خراج!
يحكى أن الكاهن زنديق
يسلب ما يحرس !
يحكى أن الكاهنة الحسناء تظلّ
بدون زواج !
فالحق القدسّى مقدس ..
لكن الأعراس تولت ياطيبهْ
العرس شموع مقلوبة"[140].

وهذه القصيدة المهداة إلى أحد السجناء، تعبر عن موقف "أمل دنقل" من عبد الناصر فى ذلك الوقت. فقد غيّب الشعب، بمعنى أنه لم تكن هناك حريات للتعبير، ولا ديمقراطية، فالمثقفون فى السجون (آمون صلاه.. لا يدرى الشعب لمن ترفع). والكرنك مشروخ الهامه، وصندوق قمامة وطيبة ينخر فى رئتيها السلّ.. والكهنة (أى الذين ينافقون السلطان) لهم كل شئ.. والأعراس انتهت، والشموع انقلبتْ.. إنها صورة مأساوية للوضع فى ذلك الوقت.

ولكن بعد شهر واحد يهدى قصيدة "لعبد الناصر" - الإهداء الذى ذكرناه مع (قصيدة أوجينى) - وفى هذه القصيدة بمجد "عبد الناصر" الذى أمم القناة، وينتقد الخديوى إسماعيل الذى ضيّعها، وأغرق مصر فى الديون، وغرق هو فى اللذّات مع "أوجينى".

يقول الشاعر:

النشيد الأول:

" القرن التاسع عشر
العام التاسع والستون
وايادى الشركس تقرع أبوابا
قد عنكب فيها الحزن:
" .. بإسم خديوى مصر
تُجبى كلّ غلال الأرض وتجمعْ
لضيوف أفندينا فى حفل التدشين
.. وتساءل فلاح مأفون:
- ما ما التدشين
وماذا يعنى التدشين؟"
.. وتلوّى المسكين على الأقدام يئن
" أوجينى .. وملوك الافرنج
سيزورون جناب الباب
الليلة .. يحمل ما تحويه الدور
إلى قصر الحاكم"
....
....
وتزاحم قوم حول فقيه القريهء:
"من أوجينى ياسيدنا؟"
فتحمحم .. ثم أجاب:

أوجيني فخر الكاثوليك!
قوم الإسكندر ذي القرنين
عليه سلام الله !
أوجيني تاج النصرانية !
أوصانا بالنصرانيين رسول الله"
ويرد الناس:
صلى الله عليه وسلم ..!!
صلى الله عليه وسلم ..!!
....
....
أوجيني رائعة الظلمةْ
أوجيني فائزة الغلمةْ
أوجيني لا هبة الإحساسْ
وأفندينا يطرق أبواب الإفلاس
والجوع على الأفواه نعاس
حملته إليهم أوجيني
لكن أوجيني عادت
تحمل في خديها وخز اللحيه
والليل على كتفيها .. ماس
أوجيني فخر الكاثوليك
قوم الإسكندر ذو القرنين
ويردّ الناس:
الاسكندر ذي القرنين
نصير الخضر القطب الأكبر؟:
سبحان الله
ما شاء الله

حمداً لله على ما قدّر

فالخيرة فيما أختار الله"[141].

بهذه اللهجة الساخرة يعمق "أمل دنقل" الإحساس بالفجيعة التى ابتلى بها الناس من جرّاء ما قام به الخديوى وكيف كان تبرير كل شئ، وكيف وقع الإفلاس.. وكان أن جاء الحلّ على أيدى "عبد الناصر" الذى لولاه ماكانت كتابة هذه القصيدة ممكنة، لأنه هو الذى أمم القناة التى دفع الشعب المصرى دماءه ثمنا لها، بعد ان كان الخديوى المنغمس حتى أذنيه فى الفساد قد ضيعها.

وقد ألقيت هذه القصيدة – المنشورة فى يوليو ١٩٦٠ – على مسرح المنصورة فى عام ١٩٦٧ قبيل النكسة بشهر واحد تقريبا، فى نفس الوقت الذى القى فيه "صلاح عبد الصبور" قصيدة (موت فلاح)، كما ألقى كل من الشاعرين "صالح جودت" "ومحمد التهامى" قصيدة لكل منهما وكذلك الشاعرة "ملك عبد العزيز" وذلك فى حضور رئيس المجلس الأعلى للفنون والآداب، آنذاك ورئيس تحرير مجلة آخر ساعة "يوسف السباعى". وهذا يعنى أن موضوع القصيدة كان لا يزال ماثلاً فى ذهن الشاعر، رغم أنه كان قد كتب قصائد كثيرة أخرى. ولذا فإن تردّد الشاعر وقلقه – فى الفترة السابقه على يونيو ١٩٦٧ – على المستوى الفكرى والسياسى يمكن أن يكون محلّ اعتبار، رغم ما يمكن أن يستشفّ من أقوال الشاعر بأنه كان محبطاً بشكل كامل – ويمكن الإشارة هنا أيضا إلى قصيدة "أغنية إلى.. الاتحاد الاشتراكى (مدرسة الكلمة) المنشورة فى عام ١٩٦٥ إذ يخاطب الاتحاد الاشتراكى قائلاً:

"كن سيف الحق، ولكن فمه

واحذرْ أن يعلوه الصدأ.. فيثلمهْ

فاغمسهُ يوما فى ماء النيل

ويوما فى عرق العمال"

ورغم ذلك فإن الشاعر كان يرى أن جيله يختلف عن جيل "صلاح عبد الصبور"، و"حجازى" الذى كان جيل الانتصارات على المستوى الوطنى والمستوى القومى – بينما جيله (أى جيل الشاعر) هو "جيل الهزائم الجيل الذى بدأ احتكاكه الفعلى فى الواقع بمشاهدة المفكرين والمثقفين والشعراء فى المعتقلات عام ١٩٥٩.

وبداية انهيار المدّ الوطنـى فـى ذلـك الوقـت بالانفصـال المصـرى السـورى عـام ١٩٦١"[١٤٢].

ونعود إلى القصيدة "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" بعد أن حاولنا رسم صورة للمناخ الذى كان سائداً عند صياغتها. فقد كانت القصيدة تعبر فى تلـك اللحظـة عـن الإحباط، والموقف المضاد "لعبد الناصر"- فى الفترة التى كان فيها، مثله مثـل أنـاس غيره، يتملكه القلق والحيرة" لما كـان يدور فـى الواقـع مـن تناقضـات، وماتحملـه شخصية "عبد الناصر" وطبيعة المرحلة من أمور متعارضة.

لقد مجدّ الشيطان الذى وقف فى وجه الإله قائلا "لا"، وكـان أن قدّم هـذا الشيطان للإنسان أكبر قيمة، إنها قيمة مواجهة الجبروت والرعب والخـوف.. فقـد قـال "لا" وصار خالداً للأبد لم يمت، وإن كانت روحه معذّبة، إلا أنه كـان معبّراً عـن كيانـه ووجوده الحقيقى. لقد وقف ضد القداسة، والتوحّد، إنه يرفض هذا الديكتاتور الـذى يأمر فيطيعه الجمهور، وفى نفس الوقت يستثير فى هذا الجمهور حمية الانفلات من الأسر، والخروج على المألوف والثورة.

ولقد كان اختيـار العنـوان بهذه الطريقة (كلمـات سبارتاكوس الأخيرة) بمـا يعنـى أن هـذه الكلمـات قاطعة ونهائية، وأن "سبارتكوس" هـذا الـذى صُلـب، ولـن يعود، يلقى هذه الكلمات التى لا نستطيع لها تبديلا. كما أن قناع "سبارتاكوس" يفيد الشاعر فى التعبير عما لايمكن التعبير عنه فى ذلك الوقت (الذى تختلـط فيـه الأمـور، وينتشر فيه الإرهاب والقمع، وإن كان تحت مسميّات براقة لامعة).

والقصيدة لا تعيد "إنتاج تجربة قديمة، وإنما تبدع تجربـة قديمـة - جديـدة، ستكون محملـة بآثار وعلامات تـدلّ علـى انتمائها إلى الشـاعر الـذى أبدعـها، وإلى الحقبـة الزمنيـة التـى اسـتدعتها، وإلى الواقـع الـذى أنتجـت فـى ظـل شروطـه الخاصة"[١٤٣].

وإذا كانت كلمات (المزج الأول) الذى افتتح به القصيـدة زاعقـة، فإن هـذا قد يبرره أن القول قول فصْل، يقوله ثائر متمرد، يريد أن يسمعه للجميـع دون لبـس أو غموض، خاصة إذا كان يقول ذلك وهو مهيأ للصلب.

وقد وقع اختيار "أمل دنقل" على شخصيته ثوريّة متمردة، تقف فى وجه عصر بكامله بكل مافيه من طغيان وعبودية. وهذه الشخصية، شأنها شأن شخصيات "أمل دنقل" بشكل عام "غير ثبوتية لا تستسلم وإنما تتمرد حتى ولو كان تمرّدها محكوماً عليه بالهزيمة منذ البداية لأنه تمرد فردى وليس ثورة جماعيه"(١٤٤).

(مزج ثان):

"معلّق أنا على مشانق الصباحْ

وجبهتى – بالموت – محنيّه

لأننى لم أحْنِها حيّهْ"(١٤٥).

فى هذه الكلمات ينتقل الشاعر من الحدّة والقطع، والقولُ الفصْل الذى كان مُعبّراً عنه فى "المزج الأول" بكلمات حادّة، وواضحة وصريحة إلى صيغة سردية، توحى بهبوط مستوى الصوت، وكذلك بهبوط معنويات من قال (لا) فى البداية، لقد صار معلقا على المشانق.. وإن كان فى البدء قويا، لا ينحنى.. ولا يخضع، إلا أن جبهته هنا صارت بالموت محنيّة.. لقد كان هذا هو قدرها، لأنه رفض، وهذه نهاية الرفض، وهذا هو المصير. لقد صار البطل الذى كان يدعو إلى التحول والثورة والتمرد منحدرا إنحداراً أليما.. إنه السقوط التراجيدى للبطل، فهو الآن يفعل ما كان يرفضه – أو مفروض عليه ذلك فرضا – ولا فكاك منه.

بهذه الكلمات افتتح "أمل دنقل" (المزج الثانى)، ينتقل من النقيض إلى النقيض.. من الحدّة، والمواجهة والحسم، والقطع.. إلى الاستسلام والسرد والوصف والأمر الواقع..

لقد كان يخاطب الجموع فى البداية بصوت جهورى، ولكنه انتهى الآن إلى مونولوج داخلى، يخاطبهم، ولكنه فى نفس الوقت يخاطب نفسه، مبتدعاً هذا الأسلوب الساخر فى الاستكانة والهزيمة، وتبشيره بضرورة الانحناء والانهزامية بدون قيد أو شرط. هذا التهكم الخفىّ مجسد فى المقابلة التى يقيمها بين الرفض الأعظم والقبول الأعظم"(١٤٦).

وإذا كانت مشاعر الإحباط والهزيمة تبدو واضحة من مفتتح هذا (المزج) إلا أن هذا لم يكن إلا مقدمة لتكثيف هذه المشاعر فى المقاطع التالية من القصيدة

متخذا من موقع (المشنوق) الذى يتكلم عن الموت ويطل على العالم، ويخاطب جمهوره من خلال آلامه، وإحباطاته، والنهاية الماثلة أمامهم، وتجربته الخائبة شواهد على ما يقول، وأساساً لتعميق هذا المغزى، وأداة سحرية تجعل كلامه مقنعاً ومقبولا، فهو لا يتكلم من فراغ، بل بعد تجربة مريرة وقاسية واضحة للعيان.

" يا إخوتى الذين يعبرون الميدان مطرقين
منحدرين فى نهاية المساء
فى شارع الإسكندر الأكبرْ
لا تخجلوا .. ولترفعوا عيونكم إلىّ
لأنكم معلقون جانبى .. على مشانق القيصرْ
فلترفعوا عيونكم إلىّ
لربما .. إذا التقت عيونكم بالموت فى عينى:
يبتسم الفناء داخلى لأنكم رفعتم رأسكم مرّةْ!
"سيزيف" لم تعد على أكتافه الصخرةْ
يحملها الذين يولدون فى مخادع الرقيق
والبحر .. كالصحراء .. لا يروى العطش
لأن من يقول (لا) لا يرتوى إلا من الدموع!
فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق
فسوف تنتهون مثله غدا"[١٤٧].

ها هم إخوته يمضون فى الميدان جباهم محنية من غير موت، وهو يطالبهم برفع عيونهم، بعدم الإغفاء ولو مرة، لأن هذا سوف يجعله يحسّ بأن ما فعله له قيمة، وأنه إذْ سار ورفع رأسه فى مواجهة القيصر، وشنق، فإن هذا كان من نتيجته أن رفع (اخوته) رؤوسهم ونظروا إليه، وبالتالى يحسّ بأن تجربته لم تكن خاسرة. إنهم يجب أن يرفعوا رؤوسهم وينظروا إلى الثائر المشنوق، لأن قدرهم أن يكونوا مثله غدا. (فلترفعوا عيونكم للثائر الشنوق – فسوف تنتهون مثله غدا). سواء ثاروا أم خضعوا، فلذا فإن نظرتهم إليه قد تعطيهم العبرة، فإذا كانت الحياة والموت سواء، فلابد من النظر إليه – والنظر بالضرورة لأنفسهم، وأعماقهم، وبالتالى عليهم أن يعملوا عملا

عظيما، حتى لو كانوا سوف ينتهون النهاية الفاجعة هذه – لأن الموت والحياة سواء.. والموت أفضل من الانحناء والخنوع والذلّ. إنه إذ يشير هنا إلى المخلص المنتظر، خلال كلماته النبوئية، إنما يحاول استثارة الهمم ودعوتهم إلى العودة إلى طبيعتهم الأولى فـ ("سيزيف" لم تعد على أكتافه الصخرة – يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق) إنه يحاول الإيحاء بعالم أجمل، بعالم أفضل عبر رؤية طوبادية، إذ يرى أن الإختيار هو بين خضوع وذلكّ يهبط إلى مستوى الموت، أو الحرية والثورة والتمرد والتى تفتح بالموت أبواب الوجود الحق. الوجود الإنسانى القائم على التحقق، والانفلات من القيود واليأس.

النهاية إذن هى الموت، و (موت أفضل من (موت)..

"وقبلوا زوجاتكم.. هنا .. على قارعة الطريقْ.

فسوف تنتهون ها هنا.. غدا.

فالانحناء مرّ..

والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى

فقبلوا زوجاتكم.. إنى تركت زوجتى بلا وداع.

وإن رأيتم طفلىّ الذى تركته على ذراع بلا ذراعْ.

فعلموه الانحناء!

علموه الانحناءَ!"

إذا كانت النهاية هى المشنقة، هى الموت بالنسبة للمتمرد. وهو نفس المصير الذى يواجهه الشخص المتواطئ، والخاضع، الذليل. وكلاهما فى النهاية ميت، ولكن (موتاً)، أشرف من (موت). إن الدلالة التى تنطوى عليها هذه الكلمات وهى المساواه بين نهاية الخضوع، ونهاية التمرد، لا تعنى بالضرورة الدعوة إلى الخنوع والذلّ، ولكن هذه الصيغة تحمل دعوة إلى التمرد والثورة.

وإذا كان "سبارتاكوس" قد ترك زوجته وطفله بلا وداع، ذلك الطفل الذى مازال صغيراً، ضعيفاً على ذراع أمه التى بلا ذراع، أى التى لا تعرف لها مصيراً بعد أن حكم بالموت على زوجها، وهى ليست إلا واحدة من الرقيق المعدمين، متهمة أيضا لأنها زوجته.. فإنه (أى سبارتاكوس) يدعوهم أن يودّعوا يودعوا زوجاتهم

ويقبلونهن قبلات الوداع.. لأنهم مثله، سوف ينتهون نهايته، أى سوف يتمردون ويثورون ويشنقون، لأن (الانحناء مر).

ولكنه ينتقل فى السطور الثلاثة التالية ليطالبهم بأن يعلموا طفله الرضيع الانحناء، وهذا القول يحمل صيغة تهكمية لأنه إذ يمزج بين النقيضين، فإن دلالة القول الثانى (علموه الانحناء) تحمل معنى معاكساً للمعنى الظاهرى، وبذلك تشير إلى رفض الدلالة الظاهرة (الانحناء) والخضوع، بل تحمل على التمرد والثورة. وقد ساهمت علامات التعجب فى نهاية السطرين الأخيرين من النص المذكور عاليه فى قلب المعنى الظاهر، إلى معنى مضاد.

"الله . لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا:
والودعاء الطيبون
هم الذين يرثون الأرض فى نهاية المدى
لأنهم لا يشنقون!
فعلموه الانحناء!
وليس ثمَّ من مفرّ
لا تحلموا بعالم سعيدْ
فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديد!
وخلف كل ثائر يموت : أحزان بلا جدْوى
ودمعة سدى !"[149].

لقد ثار الشيطان وتمرد، ولكن الله لم يغفر له، فقد حلّتْ به اللعنة، والطيبون هم الذين يرثون الأرض، لأنهم لا يتمردون وبالتالى لا يشنقون.. فعلموه الانحناء.. فالمصير محتوم وإذا مات قيصر، جاء قيصر آخر.. ولا جدوى للحزن على الثوار، فهى أحزان لاطائل وراءها، وتضيع دموعها سدى..

يستمر "أمل دنقل" فى صياغته التهكمية، وكلماتها التى تبطن عكس ما تظهر، وذلك باستمرار صيغة التعجب، والقول المتناقض مع المفتتح – فى المزج الأول). وكأن القصيدة منشطرة إلى بنيتين متناقضتين، تعملان معا على إنتاج الدلالة، والاشارة إلى المعنى، إنّ هذه الصيغة تجعله يقول قولاً موجزاً مع دلالات فنية ذات

ظلال واسعة.. (لاتحلموا بعالم سعيد) تعنى العكس تماما.. حتى لو كان التمرد بلا جدوى وبلا ثمن ..

(مزج ثالث):

" يا قيصر العظيم – قد أخطأت – إنى أعترف
دعنى على مشنقتى – ألثم يدكْ
ها أنذا أقبّل الحبل الذى فى عنقى يلتف
فهو يداك، وهو مجدك الذى يجبرنا أن نعبدك
دعنى أكفرّ عن خطيئتى
أمنحك بعد ميتتى جمجمتى
تصوغ منها كأساً لشرابك القوىّ
فإن فعلت ما أريد
إن يسألوك مرّة عن دمى الشهيد
وهل تُرى منحتنى (الوجود) كى تسلبنى (الوجود)
فقل لهم: مات غير حاقد علىّ
وهذه الكأس – التى كانت عظامها جمجمته –
وثيقة الغفران لى
يا قاتلى : إنى صفحت عنك
فى اللحظة التى استرحت بعدها منّى:
استرحت منك !
لكننى .. أوصيك إن تشأ شنق الجميع
أن ترحم الشجر !
لا تقطع الجذوع كى تنصبها مشانقا
لا تقطع الجذوعْ
فربما يأتى الربيعْ
"والعام عام جوع
فلن تشمّ فى الفروع نكهة الثمر

وربما يمرّ فى بلادنا الصيف الخطرْ
فتقطع الصحراء.. باحثاً عن الظلال
فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال
والظمأ النارىّ فى الضلوع !
ياسيّد الشواهد البيضاء فى الدجى..
يا قيصر الصقيع!"[١٥٠].

يبْدأ (المزج الثالث) بحديث مـن "سبارتاكوس" المشنوق إلى القيصر.. أى أن القتيل والضحيّة يوجه كلماته إلى قاتله.. إنه يقـوم بخطابه وهـو فـى حالة انكسار وموت.. فيقوم بالاعتراف بأنه أخطأ فى حقّ القيصر، ويطلب منـه أن يسمح له بتقبل يده، ولا ينتظر، بل هو فى عجالة لبثّ اعتذاره، فيقبّل حبل المشنقة الملتف حـول عنقه.. وهذا الاعتراف يحمل من الدلالات عكس ماهو ظاهر، وتبدو قوته فى سخريته ودراميته، فهو إذْ يقبل الحبل الملتف حول عنقه، يرى أن هذا الحبل هو يد القيصر، بل ومجده الذى يجبرنا على عبادته..، إننا لا نلثم يده، ولا نخضع له لأنه جدير بذلك، ولا لأنه منـوط بمحبة منّا وثقة، ولكن لأننا إن لم نفعـل ذلـك فـإن (حبلـه) (مشنقته) سوف تجعلنا نفعل ذلك.. إنه قـوىّ، ولكـن قوّته هذه تحمل على السخرية لأن ما يراه من نفاق وحب، هو ليس فى الحقيقة إلا نتيجة للرعب والخوف منه.

وهكذا تنقلب الدلالات. إنه "خطاب لاتخفى دراميته سـخريته القاتمة التى تبعث بسمة الاستهزاء على شفاه المقهورين، صانعة مفارقة المقمـوع الذى ينـاوش قامعه، ويستطيع أن ينتصر عليه بحيل الكلام التـى تتـولى قصف براثنه، وتقضى على شعور الخـوف المرعـب منه عندمـا تجعلـه موضوعـاً للتـهكم، فتنفـى أسـطورة القـوة بأسطورة الكلمة وتنطق المسكوت عنه مـن وعـى المقاومة، ذلك الوعـى الذى ظل سمة خطاب الرفض الشعرى لأمل دنقل"[١٥١].

و "سبارتاكوس" الذى يرتدى قناعه "الشاعر" لم يقـف عند هذ الحد عندما طلب لثـم يد القيصر العظيم، بل يطلب منه – أى من القصيـر – الصفح والغفران، ولكن كيف يكون ذلك الغفران؟ وماذا يقدم للقيصر حتى يغفر له؟

إنه بنفس الصيغة التهكمية يخاطب القيصر، وكأنه في هذه الحالة، حالة الانكسار - يرجوه ويتوسلّ إليه أن يقبل جمجمته ليجعلها القيصر كأساً لشرابه.. وإذا سألتْ الناس عن القتيل، فيكون جواب القيصر أن ماحدث لم يكن معكرّا لصفوه، أو مكدّرا لمزاجه، فقد انتهى الأمر بهدوء، ومات القتيل راضيا عن القيصر، وغير حاقد عليه. القتيل، المنكسر، المهزوم مات غير حاقد!! ياللسخرية، إنه رغم انكساره إلا أنه هو الذى يمنح القيصر مبرراً لما يقوله للناس، إنه هو القوى حقيقة - رغم كل شئ، والقيصر بجبروته، إذ يشير عليه "سبارتاكوس" بأن يطلع الناس على وثيقة الغفران، فإنه يكون مقدماً لهم وثيقة إدانة لنفسه، وثيقة عجزه عن مواجهه الإنسان الأعزل الوحيد، إن هذا يجعل الملك مثاراً للسخرية والهزء.

وتصل هذه الصيغ التهكمية ذروتها حين يقول الشاعر على لسان "سبارتاكوس": (يا قاتلى: إنى صفحتُ عنك). فرغم كل شئ يبدو القتيل هنا أقوى من القاتل، فهو الذى يعفو ويصفح، وقد استراح القتيل من القاتل فى نفس الوقت الذى استراح فيه القاتل من القتيل.

إن "سبارتاكوس" هنا منتصر، ومهزوم، متمرد يمتلئ فى لحظة نصر، بالعزيمة وبالتأكيد من أنه ذاهب إلى انتصار حاسم ، ومتمرد وصل إلى مصيره المأساوى الأخير"[152].

وعندما يطلب "سبارتاكوس" الغفران، والتفكير، فإنه لا يعنى إلا عكس ما يقول، يعنى إدانة القيصر، وهو الذى يصفح عن القيصر، ويغفر له. "ياقاتلى: إنى صفحت عنك". ولكن هل صفح حقا عن القيصر؟ وهل استراح كل منهما من الآخر؟!

إن الصيغة الساخرة تجعلنا - بالإضافة إلى علامات التعجب، والجمل الاعتراضية، وأسلوب الخطاب الذى (رغم كون قائله هو الميت، إلا أنه لا يحمل الاستكانة والخضوع) - كل هذا يجعلنا نقلب الدلالات، والمعانى.

"سبارتاكوس" لم يطلب الصفح والغفران من القيصر إلا من اجل إدانته - بهذه الصيغة التهكمية. ولم يصفح عنه، ولم يسترح منه، والقيصر لم يسترح أيضا، وذلك لأن "سبارتاكوس" لم يتحلّ بالصمت، بل يمعن فى السخرية من القصير بأن يقدّم وهو الميت - للقيصر الوصية، والنصح:

"لكنني أوصيك إن تشأ شنق الجميع
أن ترحم الشجر!".

ولكن القيصر القاهر ذا الجبروت، الذي صار كالفأر، هل يعمل بالنصيحة والوصية؟

إنْ هذه الوصية تحمل في طياتها النبوءة والإنذار، فهي إن لم تنفذ سوف يلقى القيصر مصيراً بشعاً. فهو إذْ ينصحه بألايقطع الشجر، إنما يوحي بأن هذا القاتل، لم يجرد البشر من وجودهم وكينونتهم، لم يجعلهم كالأموات - إن لم يكونوا مشنوقين - فحسب بل إنه يقول - وعبر صيغة السخرية، إن هذا القاتل لم يرحم حتى الشجر، إنه أهلك كل شئ، حتى باتت الأرض خراباً، وانتشر القحط، والموت وذلك بقضائه على الحريات، وإبادته حرية التعبير التي هي بمثابة الأوكسجين الذي يتنفسه الإنسان.

وبنفس الصيغة الساخرة يقول للقيصر - المحب للقتل ونصب المشانق - (لا تقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا). إن هذا القيصر الأحمق، الذي يبيد كل شئ لا يعرف حتى ماذا يفعل، إنه مجنون بالتدمير، والهدم، والقتل، وإن حالته هذه تجعل المقتول يشفق عليه، فيدعوه إلى العمل بحكمه، فهو إن كان راغبا في قتل الجميع، وهذا هو الشئ الأكيد، بدليل هذا المشنوق الذي يبوح بكلماته الأخيره بان لا (يقتل) الشجر لأنه محتاج إليه بالضرورة لنصب مشانقه. لا يقف عند ذلك بل قد لا يجد. القيصر الظل، ويضيع في الصحراء من هجير إلى هجير ومن رمال إلى رمال يقتله الجوع والظمأ، وتلهبه شموس الصيف بنارها.

ولكن هل يسمع القيصر النصيحة؟

القيصر لا تجدى معه نصيحة. وهنا تتحقق كل تفاصيل النبوءة / الوصية، وهنا يتضح أن القتيل ليس متخاذلا، أو مهادناً، وإنما هو رغم موقفه المتأزم، ونهايته المحتومة، يلقى على "القيصر" بإنذاره، ونبوءته التي تقضّ مضجعه، وتجعله محل سخرية.

وتتأكد السخرية اللاذعة المتواشجة مع قوة (القتيل) عندما ينتهى (المزج الثالث) بقوله مخاطباً القيصر:

"يا قيصر الصقيع"

ويستمر الشاعر - مع (المزج الرابع) - بعد تناصه مع حكاية "سبارتاكوس" الرواية، والفيلم، واستخدام التقنيات التى توحى بامتصاص ماتضّمنه الفيلم، سواء بالنسج اتفاقا مع سياقه، أو التعارض معه، أو التحوير - يستمر الشاعر فى (المزج الرابع) مستلهما الصراع بين (روما) و (قرطاجة)، ويستدعى شخصية "هانيبال" الذى لم يأت، ولن يأتى أبداً، وذلك لأن الحلم يجب أن يتوحّد بالثورة، وأن الانتظار لا يكون سلبيا، بل بالاستعداد والعمل من أجل الثورة.

وقد استمر الشاعر فى صياغته التى تنبئ عن دلالات وظلال معان مسكوت عنها، ولا تظهر على السطح، وإنما تأتى بعد الولوج إلى أعماق الخطاب، والكشف عن أغواره فى بنيته العميقة عن ما يقال حقا.

(مزج رابع):

" يا إخوتى الذين يعبرون الميدان فى انحناء
منحدرين فى نهاية المساء
لا تحلموا بعالم سعيد..
فخلف كل قيصر يموت : قيصر جديدْ
وإن رأيتم فى الطريق "هانيبال"
فأخبروه أننى انتظرته مدّى على أبواب (روما) المجهدهْ
وانتظرت شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر الأبطال
ونسوة الرومان بين الزينة المعربدهْ
ظللن ينتظرن مقدم الجنودْ
ذوى الرءوس الأطلسية المجعدهْ.
لكن (هانيبال) ما جاءت جنوده المجندهْ
فأخبروه أننى انتظرته .. انتظرته ..
لكنه لم يأت.

وأنني انتظرته .. حتى انتهيت فى حبال الموت.
وفى المدى (قرطاجة) بالنار تحترقْ
قرطاجةُ ضمير الشمس : قد تعلمت معنى الركوع
والعنكبوت فوق أعناق الرجال
والكلمات تختنق
يا إخوتى (قرطاجة) العذراء تحترقْ
فقبلوا زوجاتكم،
إنى تركت زوجتى بلا وداعْ
وإن رأيتم طفلى الذى تركته على ذراعها .. بلا ذراع
فعلموه الانحناء
علموه الانحناء
علموه الانحناء.."[153].

إنه يعود مرّة أخرى فى بداية هذا (المزج) إلى تكرار ما كان قد قاله فى السابق بصيغته الساخرة، وكلماته التى تقطر مرارة، مؤكداً على أن الحلم بعالم سعيد محض أكذوبه، لأن خلف كل قيصر يموت قيصر جديد يرث التركة، ويقوم بنفس الدور. بل ويقول لهم إذا كنتم تحلمون بالمخلص، فهذا أيضا محض أكذوبة لأن "هانيبال" لم يأت، وقد طال انتظار المقتول له، رغم أن الشيوخ والنسوة الجميلات كانوا فى انتظاره.. ولكنه لم يأت وكانت النهاية التراجيدية أن انتهى الثائر المتمرد والحالم إلى حبال الموت، واحترقت قرطاجة، وقد تعلمت الركوع، واستمرأت الذلّ بعد أن كانت (ضمير الشمس).. وقد خيّم الذل على الرجال، فصار لا مفر من أن تقبلوا زوجاتكم، وتبدأ رحلة التمرد.

إنه بهذا الأسلوب الساخر، رغم أن الدلالات السطحية توحى بالخنوع والانكسار، إلا أنها تحمل فى طياتها الفعل الايجابى، حين يطلب منهم عدم انتظار المخلّص، لأن الخلاص فى دمهم، وينبع من داخلهم، وعليهم أن يقبلوا زوجاتهم ويتمردوا لأن الموت ينتظر الثائر والمنحنى.. وعندما يصل فى النهاية إلى قوله لو أنهم رأوا طفله عليهم أن يعلموه الانحناء، مكرراً العبارة مرات ثلاث، فإنه يعنى عكس الدلالات.

والقصيدة فى النهاية تتناص مع قصة "سبارتاكوس"، كما تتناص مع قصص أخرى تحيل إلى نصوص عربية تراثية، أو إلى أشعار لشعراء سابقين.

إن القصيدة وقد اعتمدت التقنية السينمائية، قد امتلأت بالايحاءات، وتجاوزت مجرد القصّ إلى الموقف، والحكاية القديمة إلى الإسقاط على العصر (وقت كتابة القصيدة) كما أنها باستخدامها اهجة تهكمية ساخرة كانت توحى بالكثير من الدلالات، كما قلبت العديد من المعانى، بالإضافة إلى صيغتها التبؤية والتى كانت بمثابة إنذار للحاكم.

وقد استطاع الشاعر أن يقول الكثير من خلال قناع "سبارتاكوس"، وبذلك أمكنه أن يفلت من القمع والبطش، وفى نفس الوقت أثرى المعانى، وأعطى القصيدة فضاءً أرحب، كما جعل كلماتها وعباراتها تفيض بالدلالات العميقة.

إن "سبارتاكوس" الذى مات، (لم يمت) لأنه ترك إنذاراً، نبوءة تقلق القيصر، وتقضّ مضجعه، كما كان دمه ليس مجرد دم، وإنما كان بمثابة النار التى تجرى فى عروق القيصر، لأن من مات ألقى كلماته التى فجرت الثورة والتمرد فى القلوب، وكأنه كان فداءً لهم، كما كان المسيح فداءً لشعبه.

ولعل هذا يحيلنا إلى قصيدة "السياب" (المسيح بعد الصلب)، إذ يقول فيها:

"بعدما أنزلونى سمعت الرياحْ.
فى نواح طويل تسفّ النخيلْ،
والخطى وهى تنأى . إذن فالجراحْ
والصليب الذى سمّرونى عليه طوال الأصيلْ
لم تُمتنى "[١٥٤].

وقد رأى "رجاء النقاش" أن "أمل دنقل" فى قصيدته "كلمات سبارتاكوس الأخيرة" فى المقطع الذى يبدأ بـ: (وإن رأيتم فى الطريق "هانيبال") إلى (لكن "هانيبال" ما جاءت جنوده المجندة) هو صدى واضح لقصيدة "كفافيس" "فى انتظار البرابرة"[١٥٥].

وفى إطار حوار مع "أمل دنقل" حول الفرق – من ناحية فنية محضة – بين قصيدته وقصيدة شعراء جيله من جهه، وبين قصيدة "صلاح عبد الصبور" و "أحمد عبد المعطى حجازى" من جهة أخرى أجاب "أمل دنقل" بأن قصيدته وقصيدة شعراء جيله "مختلفة فى أشياء كثيرة جدا، بادئ ذى بدء أن استخدام جيل "صلاح عبد الصبور" للاسطورة كان مختلفا عن استخدام جيلنا (جيل أمل دنقل). كان جيل (صلاح) يعتمد التراث اليونانى معتبراً أن الانتماء للتراث العالمى هو واجب الشاعر، بينما جيلى اعتبر أن الانتماء إلى الأسطورة العربية والتراث العربى هو المهمة الأولى للشاعر"[١٥٦]. كما يشير إلى أن الاهتمام "بالاستفادة من تكنيكات الفنون الأخرى، سواء فى الفنون التشكيلية أو فى السنيما والمسرح، كان هذا أوضح عند جيلنا من جيل صلاح"[١٥٧].

وإذا كان القسم الأول والذى يرى فيه "أمل" أنه هو وجيله اهتم بالتراث العربى والأسطورة العربية، فى حين اهتم "صلاح عبد الصبور" وجيله بالأسطورة اليونانية، فإن هذا إذا كان صادقا فى عمومه، إلا أنه ليس حقيقيا فى التفاصيل، والدليل على ذلك هو قصيدته التى درسناها والتى تهتم بالتراث العالمى (سبارتاكوس)، كما أن "صلاح عبد الصبور" فى قصيدته (مذكرات عجيب بن خصيب) كان يتناص مع نص من ألف ليلة وليلة – وإن كان حسم عربيته من الصعب – إلا أن القصة كانت تدور فى جوّ عربى.

أما بالنسبة للشق الثانى، والذى يرى أن جيله (جيل أمل دنقل) اهتم بالفنون التشكيلية والمسرح والسينما. فلعل هذا يتضح كثيرا فى قصائده، وفى القصيدة التى كانت محلّ الدراسة، ولكن لا يعنى أن جيل "صلاح عبد الصبور" و"صلاح" بالتحديد لم يكن يهتم بها بل على العكس، كان نتيجة تطور قصائده – خاصة مع نهاية ديوانه (أحلام الفارس القديم) – هو الاتجاه لكتابة للمسرح الشعرى.

* * * * * *

وهكذا لقد فتحت بوابة التناص، وقصيدة القناع المجال لتوسيع فضاء القصيدة، وقد كانت التجارب فى البداية محدودة، وضيقة الأفق، لكن مالبثت هذه

التقنية أن انتشرت، وأتقنت خاصة بعد تجارب "صلاح عبد الصبور" الرائدة فى (مذكرات الملك عجيب بن خصيب، مذكرات الصوفى بشر الحافى)، وأنشودة المطر لـ"بدر شاكر السياب" وقصائد "يوسف الخال"، وخليل حاوى" "وأدونيس" وغيرهم.

وفى بعض القصائد التى أشرنا إليها نجد الركون إلى الحلول الصوفية (صلاح عبد الصبور) و (أدونيس)، و (محمد عفيفى مطر) والبياتى"، وغيرهم أما قصيدة "أمل دنقل" فكانت تمضى فى سياق مختلف، تبشر بالثورة، وتحمل أيضا رؤية طوباوية، وكان بناءها المعقد يجعلها - شأنها شأن قصائد غيرها لشعراء آخرين ناقشناهم فى هذا الفصل - تحمل العديد من الدلالات، وتحتمل أكثر من مستوى للتأويل.

ولقد أنقذت الأسطورة والتراث القصيدة من الوقوع فى المباشرة وضيق الأفق، بتوسيع فضائها، وجعلها تمتصّ العديد من الإحالات التى تثرى القصيدة، وتفتح مجالاتها، كما أنهما (الأسطورة والتراث) وسّعا بشكل كبير أفق درامية القصيدة وارتفعا بها وبدلالاتها إلى فضاء رحب.

هوامش الفصل الخامس

(١) محمد، باقر جاسم : التناص، المفهوم والآفاق - مجلة الآداب - العدد (٧-٩) (يوليو - سبتمبر) - بيروت ١٩٩٠ - ص ٦٥

(٢) تودوروف، تزفيتان : باختين، المبدأ الحوارى - ترجمة فخرى صالح - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - يونيو ١٩٩٦ - ص ١٤٧

(٣) نفس المصدر - ص ١٤٣

(٤) راجع فى ذلك : مفتاح، محمد : تحليل الخطاب الشعرى - استيراجية التناص - المركز الثقافى العربى - ط٢ - الدار البيضاء ١٩٨٦ - ص ١٢١

(٥) تودوروف، تزفيتان : مصدر سابق - ص ١٤٩

(٦) نفس المصدر - ص ١٤٧

(٧) نفس المصدر - ص ١٥٠

(٨) نفس المصدر - ص ١٥٠

(٩) محمد، باقر جاسم : التناص - مصدر سابق - ص ٦٧

(١٠) بسيسو، عبد الرحمن : قراءة النص، فى ضوء علاقته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجا - فصول - المجلد ١٦ - العدد (١) - صيف ١٩٩٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٧ - ص ٨٩

(١١) راجع : داغر، شربل : التناص سبيلا الى دراسة النص الشعرى - مجلة فصول - المجلد ١٦ - العدد (١) - صيف ١٩٩٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٧ - ص ١٢٧ ، ١٢٨

وهذه الآراء جاءت عند فرانسواراستيه Francios Rasiter. فى كتابه Sens et textualite/ راجع هامش ١١ من نفس المصدر

(١٢) محمد، باقر جاسم : نفس المصدر - ص ٦٦

(١٣) أنجينو، مارك : التناصية، بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره - ترجمة محمد خير البقاعي - مجلة (علامات في النقد) - حـ١٩ - المجلد الخامس - (ذو القعدة ١٤١٦هـ - مارس ١٩٩٦) - جدة ١٩٩٦ - ص ١٤٧

(١٤) نفس المصدر - ص ص ١٤٥، ١٤٦

(١٥) داغر، شربل : مصدر سابق - ص ١٣٣

(١٦) مفتاح، محمد : مصدر سابق - ص ص ١٢٤، ١٢٥

(١٧) انظر : داغر، شربل : مصدر سابق - ص ١٣٣

(١٨) نفس المصدر - ص ١٣٦

(١٩) نفس المصدر - ص ١٣٨

(٢٠) مفتاح، محمد : مصدر سابق - ص ص ١٣١، ١٣٢

(٢١) أسعد، سامية : الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر - مجلة عالم الفكر - أكتوبر ١٩٨٥ - وزارة الاعلام - الكويت ١٩٨٥ - ص ص ١١٤، ١١٥

(٢٢) راثفين، ك. ك. : الأسطورة - ترجمة جعفر صادق الخليلي - منشورات عويدات - ط١ (بيروت - باريس) - ١٩٨١ ص ص ٩، ١١

(٢٣) بارت، رولان : أساطير - ترجمة سيد عبد الخالق - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٥ - ص ٣٣

(٢٤) المصدر السابق - ص ص ٣٣، ٤٣، ٤٧

(٢٥) أسعد، سامية : مصدر سابق - ص ١١٠

(٢٦) أبوزيد، أحمد : الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي - عالم الفكر - اكتوبر ١٩٨٥ - وزارة الاعلام - الكويت ١٩٨٥ - ص ١٩

(٢٧) نفس المصدر - ص ص ٢٠، ٢١.

(٢٨) راجع أسعد، سامية : مصدر سابق - ص ١١٢، وأيضا بارت، رولان: الأساطير - مصدر سابق - ص ٣٣

(٢٩) راجع المصدر السابق - ص ١١٠

(٣٠) بروكس، كلينث : الأسطورة والنموذج البدئي – ضمن كتاب (النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم) – ترجمة محيي الدين صبحي – الدار العربية للكتاب – طرابلس ١٩٨٨ – ص ١٠٢

(٣١) كاسيرر، إرنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة، أو مقال في الإنسان – ترجمة إحسان عباس، مراجعة محمد يوسف نجم – (دار الأندلس – مؤسسة فرنكلين) (بيروت – نيويورك) ١٩٦١ – ص ص ٢٦٥ ، ٢٦٦.

(٣٢) بروكس كلينيث: مصدر سابق – ص ص ١٠٣ ، ١٠٤.

(٣٣) نفس المصدر – ص ١٠٦

(٣٤) انظر اثفين، ك. ك. : مصدر سابق – ص ص ٩٣– ٩٦

(٣٥) نفس المصدر – ص ٩٧

(٣٦) الحجاجي، احمد شمس الدين : الأسطورة والشعر العربي – المكونات الأولى – مجلة فصول – المجلد (٤) – ع (٢) – يناير/فبراير/مارس ١٩٨٤ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤ – ص ٤٣

(٣٧) المصدر السابق – ص ٤٤

والنص مأخوذ من :

Slaiade, Maricea : Shamanism, Archiac Techniques of Ecstasy, Translated from French by Trask, Willard R. , Princeton: Princeton University press, 1972, p. 510

(٣٨) شمعة، خلدون : المثاقفة الإليوتية – فصول – مجلد (١٥) – ع٣ خريف ١٩٩٦ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٦ – ص ٦٩

(٣٩) عن : عواد، محمد : الأرض اليباب وأنشودة المطر – فصول – مجلد (١٥) ع٣ – خريف ١٩٩٦ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٩٦ – ص ١٣٣– وأنظر أيضا :

Eliot, T.s : Selected prose of T.S. Eliot Edited by Fran; Kermode, N.Y. 1975, p. 177

(40) Eliot, T. S.: The Complete Poems and. Plays - Op. Cit. P. 37.

(٤١) خـوري، الياس : دراسات في نقد الشعـر - دار ابـن رشـد - ط٢ - بـيروت - ١٩٨١ - ص ١٣٤

(42) Eliot, T. S.: Op Cit. P. 37.

(٤٣) عباس، احسان : بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره - دار الثقافة - ط٤ - بيروت - ١٩٧٨ - ص ص ٢٥٧، ٢٥٨

(44) Eliot, T.s. : The Complete Poems And Plays, opcit, pp. 46 - 49

يمكن الرجوع إلى الفصل السابق وهوامشه والفصل الثالث أيضا. حيث تم الاقتباس مـن القصيدة في مواضع متعددة، وتم ثبت النص الانجليزى مع النص العربى ومما تم ثبته جزء كبير من هذا القسم (الخامس) ما قاله الرعد.

(٤٥) عبد الحى، محمد : انشودة المطر بين اليوت وشيلى والتراث العربى - المعرفة السورية - تشرين الأول ١٩٧٩ - ص ص ٧٦، ٧٧.

عن : عواد، محمد : مصدر سابق - ص ١٣٥.

(٤٦) خورى، الياس : مصدر سابق - ص ٣٩.

(47) Eliot, T. S.: Op Cit. P P. $0 & 41

(48) I bid : P. 38

(٤٩) خورى ، إلياس : مصدر سابق ص ص ٣٨ ، ٣٩

(٥٠) مجلة شعر، العدد ٢٢ - ص ٤٥ عن :

عباس، احسان / مصدر سابق - ص ٣٧٨

(٥١) السياب، بدر شاكر : المعبد الغريق - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٦٢ - ص ٩٧

(٥٢) عباس، احسان : مصدر سابق - ص ٣٨٠

(٥٣) أدونيس : مفرد بصيغة الجمع - صياغة نهائية - دار الآداب - بيروت - ص ص ٩، ١٠

(54) See : Lange, Andrew : Myth, Ritual and Religion, AMS press, N.Y. 1968, vol. I p. 298 - 301

and : Graves, Robert : The Greek Myth, I p. 30

عن : الشرع، على : ملامح الأورفية فى شعر أدونيس – مجلة فصول – المجلد السابع – العددان الأول والثانى/ أكتوبر ١٩٨٦/ مارس ١٩٨٧ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٧ – ص ١١٠

(٥٥) أدونيس : المسرح والمرايا – دار الآدب – طبعة جديدة – بيروت – ١٩٨٨ – ص ١٩٠.

(٥٦) أوفيد : مسخ الكائنات (ميتامورفورنس. التحولات) ترجمة وقدم له ثروت عكاشة. راجعه على الأصل اللاتينى مجدى وهبة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٢. ص ص ٢٣٥، ٢٣٦.

(٥٧) أدونيس : المسرح والمرايا. مصدر سابق ص ص ٩٥ – ١١٣

(٥٨) راجع : أدونيس: الآثار الكاملة – المجلد الثانى – دار العودة – بيروت – ١٩٧١ – ص ٣٨٨

(٥٩) أوفيد : مصدر سابق. ص ٢٣٦

(٦٠) وقد أوضح (على الشرع) فى دراسته السابقة الذكر فى مجلة فصول باستفاضة الأورفية عند "أدونيس"، كما درس الأورفية بين "ريلكه" "وأدونيس"، موضحاً مدى الاستفادة من النص (الريلكى) لديه.

(٦١) راجع: البياتى، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية الكاملة. جـ٣

(٦٢) عبد الصبور ، صلاح : الأعمال الكاملة. مصدر سابق. ص ٤٩٤

(٦٣) طوقان، فدوى : على قمة الدنيا وحيدة. دار الآداب. بيروت. ١٩٧٣. ص ٥٣

(٦٤) المصدر السابق. ص ٥٤

(٦٥) عبد الصبور، صلاح : الأعمال الكاملة. مصدر سابق ص ص ٤٠١، ٤٠٢

(٦٦) نفس المصدر (حياتى فى الشعر) – ص ص ١٤٦ ، ١٤٧.

(٦٧) نفس المصدر – ص ١٤٧.

قال الله تعالى مخاطباً نبيه "لوط": "فاسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك أنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب. فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود. مسومة عند ربك وما هى من الظالمين ببعيد) ١١ سورة هود.

(٦٨) حجازى، أحمد عبد المعطى : ديوان أحمد عبد المعطى حجازى. دار العودة ط٣. بيروت ١٩٨٢. ص ص ١٧٧ - ١٧٩.

(٦٩) المصدر السابق. ص ٣٠٢ - ٣٠٥

(٧٠) نفس المصدر. ص ص ٤٨١ . ٤٨٣

(٧١) نفس المصدر. ص ٤٨٤

(٧٢) نفس المصدر. ص ٤٨٥

(٧٣) نفس المصدر. ص ٤٨٦

(٧٤) نفس المصدر. ص ص ٤٩٣،٤٩٥

(٧٥) نفس المصدر - ص ٤٩١

(٧٦) نفس المصدر. ص ٤٩٦ ، ٤٩٧

(٧٧) نفس المصدر (قصيدة مرثية العمر الجميل). ص ص ٥٤٦ - ٥٥٣

(٧٨) نفس المصدر - ص ٥٥٧.

(٧٩) نفس المصدر - ص ص ٥٥٧ ، ٥٥٨

(٨٠) نفس المصدر - ص ٥٥٩.

(٨١) يلاحظ أن اشلاعر فى القصائد التى كان ينظمها عن (جمال عبد الناصر) أثناء وجوده فى السلطة وعلى قيد الحياة كانت ذات نبرة عالية، وتمثل مدحاً صريحا ومبالغا فيه. أما القصيدة الأخيرة (مرثية العمر الجميل) فقد كانت تعكس وضعاً مختلفاً تماما على مستوى المضمون يظهر تراجع الشاعر عن أفكاره وارتداده - فى بداية حقبة "السادات" - خاصة بعد أن استتبتْ له السلطة. وإنْ كان الشاعر لم يلق من "السادات" ما أراد، أو ما كان يمكن أن يقدمه له - بعد هذه القصيدة - بينما كانت قصيدة (الرحلة ابتدأت) مرثية حزينة تحمل كل مايدور فى الشارع المصرى فى تلك الأثناء - عند وفاة الزعيم - من تحدٍّ، ورفض، وعويل وبكاء نظرا لضخامة الفجيعة.

(٨٢) عبد الصبور، صلاح: الأعمال الكاملة - مصدر سابق - ص ٤١٩

(٨٣) المصدر السابق - ص ١٤٣

(٨٤) عصفور ، جابر: معنى الحداثة فى الشعر - مجلة فصول - المجلد الرابع - العدد الرابع - (يوليو - سبتمبر) - ١٩٨٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤ - ص ٣٨

(٨٥) عبد الصبور، صلاح : الأعمال الكاملة - مصدر سابق - ص ٤١٩

(٨٦) نفس المصدر - ص ١٤٤ (حياتى فى الشعر)

(٨٧) نفس المصدر - ص ٤٢٠

(٨٨) نفس المصدر - ص ص ٤٢٠ - ٤٢١

(٨٩) نفس المصدر - ص ٤٢١

(٩٠) نفس المصدر - ص ٤٤٢

(٩١) نفس المصدر - ص ١٤٤ (حياتى فى الشعر)

(٩٢) نفس المصدر - ص ص ٤٢٣ ، ٤٢٤

(٩٣) نفس المصدر - ص ٤٢٤

(٩٤) نفس المصدر - ص ص ٤٢٤ ، ٤٢٥

(٩٥) نفس المصدر - ص ١٤٤ (حياتى فى الشعر)

(٩٦) نفس المصدر - ص ٤٢٥

(٩٧) عبد الصبور، صلاح : قصيدة (الموت بينهما) ديوان الإبحار بالذاكرة - ضمن الأعمال الكاملة - مصدر سابق - ص ص ٦٠٧ - ٦١٣

(٩٨) أبو ديب، كمال: الحداثة / السلطة/ النص - مجلة فصول - المجلد الرابع - العدد الثالث (إبريل - مايو - يونيه) ١٩٨٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٤ - ص ٥٧.

(٩٩) مطر ، محمد عفيفى: أنت واحدها وهى أجزاؤك انتثرت - مصدر سابق - ص ٢١.

(١٠٠) نفس المصدر - ص ٢٢.

(١٠١) نفس المصدر - ص ٢٣.

(١٠٢) نفس المصدر - ص ٢٣.

(١٠٣) نفس المصدر - ص ٢٤.

(١٠٤) نفس المصدر – ص ٢٥.

(١٠٥) نفس المصدر – ص ٢٩.

(١٠٦) نفس المصدر – ص ٢٧.

(١٠٧) نفس المصدر – ص ٢٣.

(١٠٨) غزول، فريال جبورى: فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطر – فصول المجلد الرابع – العدد الثالث – (إبريل – مايو – يونية) – ١٩٨٤ – القاهرة – ١٩٨٤ – ١٨٠.

(١٠٩) مطر ، محمد عفيفى ; مصدر سابق – ص ص ٢٧ ، ٢٨.

(١١٠) عمار ، كمال : صياد الوهم – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٤ – ص ص ٤٥ ، ٤٦.

(١١١) نفس المصدر – ص ص ٤٦ ، ٤٧.

(١١٢) نفس المصدر – ص ٤٧ ، ٤٨.

(١١٣) نفس المصدر – ص ٤٨.

(١١٤) سورة سبأ – آية ١٢. وقد وضعها الشاعر فى صدر القصيدة.

(١١٥) عمار ، كمال: صياد الوهم – مصدر سابق – ص ص ٥٦ ، ٥٧.

(١١٦) نفس المصدر – ص ٥٧

(١١٧) نفس المصدر – ص ٥٨

(١١٨) عمار ، كمال : أنها الملح – دار الكتاب العربى للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٦٨ – ص ص ٧٤ ، ٧٥.

(١١٩) نفس المصدر – ص ٧٠

(١٢٠) عمار ، كمال : صياد الوهم – مصدر سابق – ص ٦٠

(١٢١) أدونيس : كتاب الحصار– (حزيران ٨٢ – حزيران ٨٥) – دار الآداب – الطبعة الأولى – بيروت – ١٩٨٥ – ص ص ٢١٣ ، ٢١٤

(١٢٢) أدونيس : زمن الشعر – دار العودة – ط ٣ – بيروت ١٩٨٣ – ص ص ١٦٠ ، ١٦١

(١٢٣) أدونيس: كتاب الحصار – مصدر سابق – ص ٢١٤
(١٢٤) نفس المصدر (النص والهوامش) – ص ٢١٦
(١٢٥) نفس المصدر – ص ص ٢١٦ ، ٢١٧
(١٢٦) نفس المصدر – ص ٢١٨
(١٢٧) نفس المصدر – ص ٢١٩
(١٢٨) نفس المصدر – ص ص ٢٢٠ ، ٢٢١
(١٢٩) نفس المصدر – ص ٢٢١
(١٣٠) نفس المصدر – ص ٢٢٥
(١٣١) نفس المصدر – ص ٢٣١
(١٣٢) نفس المصدر – ص ص ٢٣١ ، ٢٣٢
(١٣٣) نفس المصدر – ص ٢٣٨
(١٣٤) نفس المصدر ص ٢٣٩
(١٣٥) أدونيس: النظام والكلام – دار الآداب – ط ١ – ١٩٩٣ – ص ١١٣
(١٣٦) دنقل ، أمل : مصدر سابق – ص ١٤٧. يمكن الرجوع إلى دراسة "طه حسين" في مجلة الكاتب المصري – تحت عنوان: "ثورتان" المجلد الثاني العدد الثامن – ص ص (٥٥٣ – ٥٧٣) لسنه ١٩٤٦. هذه الدراسة هي إحدى مصادر "أمل دنقل" الهامة للقصيدة
(١٣٧) شميط ، وليد : حوار مع أمل دنقل بعنوان (متى اكتشفت الشعر) نشر بمجلة الأسبوع العربي – لندن العدد ٧٧٢ – ١٩٧٤/٢/٢٥ – عن (سفر أمل دنقل) – تحرير عبلة الرويني – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٩ – ص ص ٦٣٥
(١٣٨) نفس المصدر – ص ٦٣٥
(١٣٩) نفس المصدر – ص ص ٦٣٥ ، ٦٣٦
(١٤٠) دنقل ، أمل: الأعمال الكاملة – مصدر سابق – ص ٧ – ١٠
(١٤١) نفس المصدر – ص ص ١٥ – ٢٣

(١٤٢) فاضل ، جهاد : جناية أودنيس على الشعراء – حوار مع أمل دنقل – الحوادث اللبنانية العدد ١٣٧٤ – ٤ مارس ١٩٨٣ – عن سفر أمل دنقل – مصدر سابق – ص ٦٧٣

(١٤٣) بسيسو ، عبد الرحمن : قراءة النص – مصدر سابق – ص ٩٩

(١٤٤) البحراوى ، سيد : الحداثة فى شعر أمل دنقل – ضمن (سفر أمل دنقل) – مصدر سابق – ص ٣٠٧

(١٤٥) دنقل – أمل – مصدر سابق – ص ١٤٧

(١٤٦) عوض ، لويس : شعراء الرفض – ضمن (سفر أمل دنقل) مصدر سابق – ص ٤٧

(١٤٧) دنقل ، أمل : مصدر سابق – ص ص ١٤٧ ، ١٤٨

(١٤٨) نفس المصدر – ص ص ١٤٨ ، ١٤٩

(١٤٩) نفس المصدر – ص ١٤٩

(١٥٠) نفس المصدر – ص ص ١٥٠ ، ١٥١

(١٥١) عصفور ، جابر : من أقنعة "أمل دنقل" – ضمن كتاب سفر "أمل دنقل" – مصدر سابق – ص ٣٨٤

(١٥٢) بسيسو ، عبد الرحمن : قراءة النص – مصدر سابق – ص ١١٣

(١٥٣) دنقل، أمل : مصدر سابق – ص ص ١٥٢ ، ١٥٣

(١٥٤) السياب ، بدر شاكر : الديوان – المجلد الأول – دار العودة – بيروت – ١٩٧١ – ص ٤٥٧

(١٥٥) راجع : النقاش ، رجاء ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء – دار سعاد الصباح – ط١ – (القاهرة – الكويت) – ١٩٩٢ – ص ص ٢٤٣ – ٢٤٥، وكذلك ترجمة نعيم عطية للقصيدة – ذلك لمزيد من التفاصيل.

(١٥٦) فاضل جهاد : مصدر سابق – ص ٦٧٤

(١٥٧) نفس المصدر – ص ٦٧٤

المـــراجــــع



أولاً المراجع العربية

(١) إبراهيم، زكريا:
فلسفة الفن فى الفكر المعاصر – دار مصر للطباعة – القاهرة – د . ت
(٢) إبراهيم، نوال :
طبيعة الشعر عند حازم القرطاجنى – مجلة فصول – المجلد ٦ – ع(١)
(أكتوبر/ نوفمبر / ديسمبر) ١٩٨٥ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة
– ١٩٨٥
(٣) ابن جعفر، قدامة :
نقد الشعر – تحقيق س . أ بونيباكر – مطبعة بر، لندن – ١٩٥٦
(٤) ابن خلدون، عبد الرحمن :
مقدمة ابن خلدون – تحقيق على عبد الواحد وافى – القاهرة . د.ت
(٥) ابن رشد، أبو الوليد:
تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر (الشرح الوسيط) ضمن فن الشعر لأرسطو
طاليس – دار الثقافة – ط٣ – بيروت ١٩٧٣
(٦) ابن سينا، أبو على الحسين بن عبد الله :
كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر – تحقيق وشرح
محمد سليم سالم – مطبعة دار الكتب – القاهرة – ١٩٦٩
(٧) ابن سينا، أبو على الحسين بن عبد الله :
فن الشعر – من كتاب الشفاء – تحقيق وشرح محمد سليم سالم – مطبعة دار
الكتب – القاهرة – ١٩٦٩

(٨) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله :
الإشارات والتنبيهات، مع شرح نصير الدين الطوسى، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف – القاهرة – د.ت
(٩) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله :
جوامع علم الموسيقى – تحقيق زكريا يوسف – وزارة التربية والتعليم – القاهرة– ١٩٥٦
(١٠) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله :
فن الشعر – من كتاب الشفاء – ضمن (أرسطو طاليس : فن الشعر) مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد – ترجمه عن اليونانية وحقق نصوص عبد الرحمن بدوى – دار الثقافة – ط٣ – بيروت – ١٩٧٣
(١١) أبو ديب، كمال :
الحداثة – السلطة – النص – مجلة فصول – مجلد (٤) ع (٣) – (إبريل– مايو – يونيو) ١٩٨٤ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٤
(١٢) أبو ديب، كمال :
جدلية الخفاء والتجلّى – دراسة بنيوية فى الشعر – دار العلم للملايين – ط١ – بيروت – مارس ١٩٧٩
(١٣) أبو ريان، محمد على :
أصول الفلسفة الإشرافية عند شهاب الدين السهرودى – دار النهضة العربية – بيروت – ١٩٧٨
(١٤) أبو ريان، محمد على :
الفلسفة اليونانية من طاليس إلى أفلاطون – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – ١٩٧٦
(١٥) أبو زيد، أحمد:
الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعى – عالم الفكر – أكتوبر ١٩٨٥ ٠ وزارة الإعلام – الكويت – ١٩٨٥

(١٦) أدونيس:
ها أنت أيها الوقت – سيرة شعرية – دار الآداب – بيروت ١٩٩٣
(١٧) أدونيس:
المسرح والمرايا – دار الآداب – طبعة جديدة – بيروت – ١٩٨٨
(١٨) أدونيس :
فاتحة لنهايات القرن – بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة – دار العودة– ط١ – بيروت – ١٩٨١
(١٩) أدونيس :
زمن الشعر – دار العودة – ط٣ – بيروت – ١٩٨٣
(٢٠) أدونيس :
الثابت والمتحول – ٣ – صدمة الحداثة – دار العودة – بيروت – ١٩٨٣
(٢١) أدونيس :
سياسة الشعر – دار الآداب – ط١ – بيروت – ١٩٨٥
(٢٢) أدونيس :
مفرد بصيغة الجمع – صياغة نهائية – دار الآداب – بيروت – ١٩٨٨
(٢٣) أدونيس :
النظام والكلام – دار الآداب – ط ١ – بيروت – ١٩٩٣
(٢٤) أدونيس :
الشعرية العربية – دار الآداب – ط١ – بيروت – ١٩٨٥
(٢٥) أدونيس :
مقدمة للشعر العربي – دار العودة – ط٣ – بيروت ١٩٧٩
(٢٦) أدونيس:
كتاب الحصار – دار الآداب – ط١ – بيروت – ١٩٨٥

(٢٧) أرسطو طاليس :
فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه (عبد الرحمن بدوي) - دار الثقافة - بيروت - ١٩٧٣

(٢٨) أسعد، سامية :
الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر - مجلة عالم الفكر، أكتوبر ١٩٨٥ - وزارة الإعلام - الكويت - ١٩٨٥

(٢٩) إسماعيل، عز الدين :
التفسير النفسي للأدب - دار العودة - ط٤ بيروت - ١٩٨١

(٣٠) الأسعد، محمد :
بحث عن الحداثة - نقد الوعي النقدي في تجربة الشعر العربي المعاصر - مؤسسة الأبحاث العربية - ط١ - بيروت - ١٩٨٦

(٣١) الأسعد، محمد :
مقالة في اللغة الشعرية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ط١ - بيروت - ١٩٨٠

(٣٢) البياتي، عبد الوهاب :
الأعمال الشعرية الكاملة - ٣ أجزاء - دار العودة - بيروت - ١٩٧٢

(٣٣) البياتي، عبد الوهاب :
نهر المجرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٨

(٣٤) البياتي، عبد الوهاب :
قمر شيراز - منشورات وزارة الإعلام العراقية - بغداد - ١٩٧٥

(٣٥) البيريس، ر . م:
الاتجاهات الأدبية الحديثة - ترجمة جورج طرابيشي - منشورات عويدات - ط٣ - (بيروت - باريس) - ١٩٨٣

(٣٦) الجرجاني، على بن محمد السيد الشريف :
كتاب التعريفات - تحقيق عبد المنعم الحفني - دار ابن رشد - القاهرة - ١٩٦١

(٣٧) الجابرى، مسلم :
فعل الشعر – مجلة الأقلام – ع١٢ – السنة ١٢ – أيلول – ١٩٧٧ – وزارة الإعلام والثقافة – بغداد – ١٩٧٧
(٣٨) الحجاجي – أحمد شمس الدين :
الأسطورة والشعر العربى – المكونات الأولى – مجلة فصول – مجلد (٤) ع (٢) (يناير / فبراير / مارس) ١٩٨٤ – الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة – ١٩٨٤
(٣٩) الربيعى، محمود :
فى نقد الشعر – دار المعارف – ط٤ – القاهرة – ١٩٧٧
(٤٠) الروبى، ألفت :
نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين – دار التنوير للطباعة والنشر – ط١ – بيروت – ١٩٨٣
(٤١) الروبى، ألفت :
مفهوم الشعر عن السلجماسى – مجلة فصول – مجلد ٦، ع٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٦
(٤٢) الروينى ، عبلة:
(تحرير) سفر أمل دنقل – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٩.
(٤٣) السياب، بدر شاكر :
المعبد الغريق – دار العلم للملايين – بيروت – ١٩٦٢
(٤٤) السيد، شفيع :
أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء – مجلة إبداع – ع ٦ – السنة الثانية – يونيو ١٩٨٤ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٤
(٤٥) الشرع، على :
ملامح الأورفية فى شعر أدونيس – مجلة فصول – مجلد (٧) العددان (١&٢) أكتوبر ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٧

(٤٦) الصباغ، رمضان :
فـي التفسير الأخلاقي والاجتماعي للفن – دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر – ط١ – الإسكندرية – ١٩٩٨
(٤٧) الصباغ ، رمضان:
فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية – ١٩٩٨
(٤٨) العامري، محسن :
الشعر عند ابن رشد – المجلة العربية للثقافة – ع٣٤ – مارس ١٩٩٨ – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس ١٩٩٨
(٤٩) العبد، محمد :
سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور – فصول المجلد (٧)، ع١ & ع٢ أكتوبر / مارس ١٩٨٧ – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٧
(٥٠) العلوي، ابن طباطبا :
عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام – منشأة المعارف – الإسكندرية – د.ت.
(٥١) الفارابي، أبو النصر :
فصول المدني، تحقيق د.م. دنلوب – طبعة جامعة كمبردج – ١٩٦١
(٥٢) الفارابي، أبو النصر :
كتاب الشعر – تحقيق محسن مهدي – مجلة شعر – عدد ١٢ – بيروت ١٩٥٩
(٥٣) الفارابي، أبو النصر :
جوامع الشعر – تحقيق محمد سليم سالم – ضمن كتاب (تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، لابن رشد) – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية– لجنة إحياء التراث الإسلامي – القاهرة – ١٩٧١
(٥٤) الفارابي، أبو النصر :
رسالة في قوانين صناعة الشعراء – (للمعلم الثاني الفارابي) – ضمن كتاب (فن الشعر) – ترجمة ودراسة وتحقيق عبد الرحمن بدوي – دار الثقافة – بيروت – ١٩٧٣

(٥٥) الفارابي، أبو النصر :
الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة - دار الكتاب العربي للطبعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٧
(٥٦) القرطاجني، حازم :
منهاج البلغاء، وسراج الأدباء - تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - دار الكتب الشرقية - تونس - ١٩٦٦
(٥٧) القط، عبد القادر :
من قضايا الشعر - ثورة الشكل والمضمون في الشعر المنطلق - مجلة شعر- الثقافة والإرشاد القومي - القاهرة - سبتمبر ١٩٦٤
(٥٨) الكبيسي، طراد :
التدوير في القصيدة الحديثة - مجلة الأقلام - ع٥ - السنة (١٣) كانون الثاني ١٩٧٨ - دار الجاحظ - وزارة الثقافة والفنون - بغداد - ١٩٧٨
(٥٩) الكردي، محمد علي :
نظرية الخيال عند جاستون باشلار، عالم الفكر، المجلد (١١) ع (٢) يوليو - أغسطس - سبتمبر ١٩٨٠ - الكويت - وزارة الإعلام - ١٩٨٠
(٦٠) اللاذقاني، محيي الدين :
القصيدة الحرة، معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية - مجلة فصول - المجلد ١٦ - العدد (١) - صيف ١٩٩٧ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٧
(٦١) المتنبي، ابو الطيب :
ديوان أبي الطيب المتنبي - تحقيق وتعليق عبد الوهاب عزام. الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٥
(٦٢) المسدي، عبد السلام :
اللسانيات وأسسها المعرفية - الدار التونسية للنشر- المؤسسة الوطنية للكتاب (تونس - الجزائر) د.ت

(٦٣) المسدى، عبد السلام :
التفكير اللسانى فى الحضارة العربية - الدار العربية للكتاب - (طرابلس - تونس) - ١٩٨١
(٦٤) الملائكة، نازك :
قضايا الشعر العربى المعاصر - دار العلم للملايين - ط٦ - بيروت - مارس ١٩٨١
(٦٥) المهنا، عبد الله احمد :
الحداثة وبعض العناصر المحدثة فى القصيدة العربية المعاصرة - عالم الفكر - الكويت - (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر) ١٩٨١
(٦٦) النقاش ، رجاء:
أدب وعروبة وحرية - كتب ثقافية - القاهرة . د.ت.
(٦٧) النقاش، رجاء:
ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء - دار سعاد الصباح - ط١ - (القاهرة - الكويت) - ١٩٩٢
(٦٨) النويهى، محمد :
ثورة الشكل وثورة المضمون فى الشعر المنطلق - مجلة شعر - الثقافة والإرشاد القومى - القاهرة - أغسطس - ١٩٦٤
(٦٩) الاهوانى، احمد فؤاد :
أفلاطون - دار المعارف بمصر - ط١ - القاهرة - ١٩٧١
(٧٠) اليوسفى، محمد لطفى :
فى بنية الشعر العربى المعاصر - سراس للنشر - تونس - ١٩٨٥
(٧١) انجينو، مارك :
التناصية، بحث فى انبثاق حقل مفهومى وانتشاره - ترجمة محمد خير البقاعى - مجلة (علامات فى النقد) - حـ١٩ - المجلد الخامس - جدة - مارس ١٩٩٦
(٧٢) أوفيد :
مسخ الكائنات - ترجمه وقدم له ثروت عكاشة - راجعه على الأصلى اللاتينى مجدى وهبة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢

(٧٣) بارت، رولان :
أساطير – ترجمة سيد عبد الخالق – الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ١٩٩٥
(٧٤) بارت، رولان :
درجة الصفر في الكتابة – ترجمة محمد برادة – دار الطليعة للطباعة والنشر – ط١ – بيروت – أكتوبر ١٩٨١
(٧٥) باشلار، جاستون :
شاعرية أحلام اليقظة – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والترجمة – ط١ – بيروت – ١٩٩١
(٧٦) بدوي، عبد الرحمن :
شوبنهاور – (وكالة المطبوعات – دار القلم) – (الكويت – بيروت) د.ت
(٧٧) بدوي، عبد الرحمن :
فلسفة الجمال والفن عند هيجيل – دار الشروق – ط١ – القاهرة ١٩٩٦
(٧٨) برتيلمي، جان :
بحث في علم الجمال – ترجمة أنور عبد العزيز – مراجعة نظمي لوقا – دار نهضة مصر – بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر – (القاهرة – نيويورك) – يوليو – ١٩٧١
(٧٩) برجسون، هنري :
التطور الخالق – ترجمة محمد محمود قاسم – مراجعة نجيب بلدي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٤
(٨٠) بروكس، كلينيث :
الأسطورة والنموذج البدئي – ضمن كتاب (النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم) – ترجمة محيي الدين صبحي – الدار العربية للكتاب – طرابلس – ١٩٨٨

(٨١) بسيسو، عبد الرحمن :
قراءة النص، في ضوء علاقته بالنصوص المصادر، قصيدة القناع نموذجا – فصول – المجلد (١٦) العدد (١) – صيف ١٩٩٧ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٧

(٨٢) بودلير، شارل :
أزهار الشر – ترجمة محمد أمين حسونة – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – ابريل ١٩٦١

(٨٣) بورا، سير موريس :
الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي – الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة – ١٩٧٧

(٨٤) بورنتوى، جوليوس :
الفيلسوف وفن الموسيقى – ترجمة فؤاد زكريا – مراجعة حسين فوزي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٤

(٨٥) بكداش، كمال :
خيال – ضمن الموسوعة الفلسفية العربية – المجلد الأول – (الاصطلاحات والمفاهيم) – معهد الانماء العربي – ط١ – بيروت – ١٩٨٦

(٨٦) تشيتشرين، أ.ف :
الأفكار والأسلوب – ترجمة حياة شرارة – دار الشئون الثقافية العامة – بغداد – د.ت

(٨٧) تودوروف، تزفيتان :
نقد النقد – ترجمة سامي سويدان – مراجعة ليليان سويدان – دار الشئون الثقافية العامة – ط٢ – بغداد ١٩٨٦

(٨٨) تودوروف، تزفيتان :
باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ١٩٩٦

(٨٩) تيغيم، فليب فان :
الذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا - ترجمة فريد أنطونيوس - منشورات عويدات - ط٢ - (بيروت - باريس) - ١٩٨٠
(٩٠) تشادويك، تشارلز :
الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٧
(٩١) جارودى، روجيه :
واقعية بلا ضفاف - تقديم آراجون - ترجمة حليم طوسون - مراجعة فؤاد حداد - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٨
(٩٢) جونسون، بارتون :
دراسة يورى لوتمان البنيوية للشعر - ضمن - (مداخل الشعر) - ترجمة أمينة رشيد، سيد البحراوى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٧٣
(٩٣) حجازى، أحمد عبد المعطى :
الخروج من الأسطورة - مجلة الهلال - ديسمبر ١٩٨٥ - دار الهلال - القاهرة - ١٩٨٥
(٩٤) حجازى، أحمد عبد المعطى :
ديوان أحمد عبد المعطى حجازى - دار العودة - ط٣ - بيروت - ١٩٨٢
(٩٥) حجازى، أحمد عبد المعطى :
كائنات مملكة الليل - دار الآداب - ط١ - بيروت - ١٩٧٨
(٩٦) حكيم، راضى :
اللغة وحدودها - مجلة الأقلام - ع٥ - مايو ١٩٨٤ - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٤
(٩٧) حكيم، راضى :
فلسفة الفن عند سوزان لانجر (إعداد) - دار الشئون الثقافية العامة (آفاق عربية) - ط١ - بغداد - ١٩٨٦

(٩٨) خورى، إلياس :
دراسات فى نقد الشعر – دار ابن رشد – ط٢ – بيروت – نيسان ١٩٨١
(٩٩) داغر، شربل :
التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعرى – مجلة فصول – المجلد (١٦) العدد (١) صيف ١٩٩٧ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٧
(١٠٠) دنقل، أمل :
الأعمال الكاملة – مكتبة مدبولى – القاهرة – ١٩٩٥
(١٠١) ديكارت، رينيه :
التأملات فى الفلسفة الأولى، ترجمه وعلق عليه وقدم له عثمان أمين، الأنجلو المصرية – ط١ – القاهرة – يناير ١٩٦٩
(١٠٢) راثفين ك.ك
الأسطورة ترجمة – جعفر صادق الخليل – منشورات عويدات (بيروت – باريس) – ١٩٨١
(١٠٣) ريتشاردز، أ.أ. :
العلم والشعر – ترجمة مصطفى بدوى – مراجعة سهير القلماوى – الأنجلو المصرية – القاهرة – د.ت
(١٠٤) زكريا، فؤاد :
آراء نقدية فى مشكلات الفكر والثقافة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٥
(١٠٥) زكى، أحمد كمال :
دراسات فى النقد الأدبى – دار الأندلس – ط٢ – بيروت – يونيو ١٩٨٠
(١٠٦) سرور، نجيب :
بروتوكولات حكماء ريش – مكتبة مدبولى – القاهرة – ١٩٧٧
(١٠٧) سرور، نجيب :
لزوم ما يلزم . دار الشعب . القاهرة ، ١٩٧٦

(١٠٨) سرور، نجيب:
التراجيديا الإنسانية – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر – ط١ – القاهرة – ١٩٦٧
(١٠٩) سعيد، حميد :
ديوان حميد سعيد – حـ١ – مطبعة الأديب البغدادية المحدودة – ط١ – بغداد – ١٩٨٤
(١١٠) سعيد، خلدة :
الحداثة أو عقدة جلجامش – مجلة مواقف – ع٥١، ٥٢ خريف وصيف ١٩٨٤ – بيروت – ١٩٨٤
(١١١) سويف، مصطفى :
الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة – دار المعارف – القاهرة– ١٩٥٩
(١١٢) شكسبير، وليم :
هاملت – ترجمة جبرا إبراهيم جبرا – دار الهلال – القاهرة – ١٩٦٧
(١١٣) شكلوفسكى، ف :
عن الشعر واللغة غير العقلانية – ترجمة مكارم الغمرى– فصول – مجلد (١٠) العددان ٣، ٤ يناير ١٩٩٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٢
(١١٤) شمعة، خلدون :
المثاقفة الإليوتية – فصول – مجلد (١٥) ع٣ – خريف ١٩٩٦ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٦
(١١٥) صبحى، محيى الدين :
نظرية النقد العربى وتطورها، الدار العربية للكتاب – (طرابلس – تونس) – ١٩٨٤
(١١٦) صليبا، جميل :
المعجم الفلسفى – جزءان دار الكتاب اللبنانى – ط١ – بيروت – ١٩٧١
(١١٧) صمودى، حمادى :
الشعر وصنعة الشعر فى التراث – مجلة فصول – مجلد ٦ – العدد (١) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٨٥

(١١٨) ضيف، شوقي :
فصول في الشعر ونقده، دار المعارف - ط٢ - القاهرة - د.ت
(١١٩) طوقان، فدوى :
على قمة الدنيا وحيدة - دار الآداب - بيروت - ١٩٧٣
(١٢٠) عواد، محمد :
الأرض اليباب وأنشودة المطر - فصول - مجلد (١٥) ع٣ - خريف ١٩٩٦ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٦
(١٢١) عباس، إحسان :
بدر شاكر السياب - دراسة في حياته وشعره - دار الثقافة - ط٤ - بيروت - ١٩٧٨
(١٢٢) عبد الصبور، صلاح :
الأعمال الكاملة - أقول لكم عن : (٩) الشعر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢
(١٢٣) عبد الصبور، صلاح :
الأعمال الكاملة - حياتي في الشعر - (الدواوين الشعرية) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣
(١٢٤)عبد المطلب، محمد :
التناص القرآني في (أنت واحدها) لمحمد عفيفي مطر - إبداع - ع١ - السنة الثامنة - يناير ١٩٩٠ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٠
(١٢٥) عمار، كمال :
صياد الوهم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧١
(١٢٦) عمار، عمار :
أنهار الملح - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٨
(١٢٧) عصفور، جابر :
تطور الزمن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور - مجلة (المجلة) ع ١٤٦- فبراير ١٩٦٩ - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٦٩

(١٢٨) عصفور، جابر :
مفهوم الشعر - دراسة في التراث النقدى - دار التنوير للطباعة والنشر - ط٣ - بيروت - ١٩٨٣
(١٢٩) عصفور، جابر :
الصورة الفنية في التراث النقدى والبلاغي عند العرب - دار التنوير - ط٢ - بيروت - ١٩٨٣
(١٣٠) عصفور، جابر :
نظرية الفن عند الفارابى - مجلة الكاتب - العدد ١٧٧ - ديسمبر ١٩٧٥ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٥
(١٣١) عصفور ، جابر:
قراءة التراث النقدى - دار سعاد الصباح - (الكويت - القاهرة) - ١٩٩٢
(١٣٢) عيد، رجاء :
الأداء الفنى والقصيدة الجديدة - فصول - مجلد (٧) - ع١، ٢ - أكتوبر ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧
(١٣٣) فريد، ماهر شفيق :
زكى نجيب محمود ناقد الشعر - إبداع - ع١٠ - أكتوبر ١٩٩٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣
(١٣٤) فضل، صلاح :
نظرية البنائية في النقد الأدبى - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة - د.ت
(١٣٥) فوكوه، ميشيل :
الكلمات والأشياء - ترجمة مطاع صفدى وآخرين - مركز الإنماء القومى - بيروت - ١٩٩٠
(١٣٦) فيشر، إرنست :
ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧١

(١٣٧) قاسم، عدنان حسين :
التصوير الشعرى – المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – ط١ – طرابلس – ١٩٨٠
(١٣٨) كاسيرر ، إرنست:
مدخل إلى فلسفة الحضارة – أو مقال فى الإنسان – ترجمة إحسان عباس – مراجعة محمد يوسف نجم – (دار الأندلس – مؤسسة فرنكلين) (بيروت – نيويورك) – ١٩٦١
(١٣٩) كرم، يوسف :
الطبيعة وما بعد الطبيعة – دار المعارف بمصر – ط٣ – القاهرة – د.ت
(١٤٠) كوين، جون :
النظرية الشعرية – مقدمة فى اللغة العليا – ترجمة أحمد درويش – إبداع – العدد العاشر – أكتوبر ١٩٦٥ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٦٥
(١٤١) لويس، سيل داى :
ماالشعر الحديث – ترجمة نصر عطا الله – مجلة الشعر – أكتوبر ١٩٦٤ – وزارة الثقافة والإرشاد القومى – القاهرة – ١٩٦٤
(١٤٢) مجاهد، أحمد :
أشكال التناص الشعرى – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٨
(١٤٣) مجاهد ، مجاهد عبد المنعم:
أغنيات مصرية – دار ممفيس للطباعة – القاهرة – د.ت.
(١٤٤) محمد، باقر جاسم :
التناص، المفهوم، والآفاق – مجلة الآداب – العدد (٧-٩) – (يوليو – سبتمبر) – بيروت ١٩٩٠
(١٤٥) محمد، محيى الدين :
محاولات فى تحليل التجربة الشعرية – الأصوات – مجلة (الشعر) – وزارة الثقافة والإرشاد القومى – القاهرة – أغسطس ١٩٦٥

(١٤٦) محمد، محيى الدين :
محاولات فى تحليل التجربة الشعرية - استخدام الكلمات - مجلة شعر - يوليو ١٩٦٥ - وزارة الثقافة والإرشاد القومى - القاهرة - ١٩٦٥
(١٤٧) محمود، زكى نجيب :
المنطق الوضعى - مكتبة الأنجلو المصرية - ط٥ - القاهرة - ١٩٧٣
(١٤٨) محمود، زكى نجيب :
مع الشعراء - دار الشروق - ط٢ - القاهرة - ١٩٨٨
(١٤٩) محمود، زكى نجيب :
قشور ولباب - دار الشروق - القاهرة - ١٩٨٨
(١٥٠) مطر ، محمد عفيفى:
أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت - دار الشئون الثقافية العامة - بغداد - ١٩٨٦
(١٥١) مفتاح، محمد :
تحليل الخطاب الشعرى - استراتيجية التناص - المركز الثقافى العربى - ط٢ - الدار البيضاء - ١٩٨٦
(١٥٢) مكاوى، عبد الغفار :
ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر - حـ١ - الدراسة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٢
(١٥٣) مكاوى، عبد الغفار :
سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان - دار المعارف بمصر - القاهرة - د.ت
(١٥٤) مكليش، أرشيبالد :
الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الخضراء الجيوس - مراجعة توفيق صايغ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٦
(١٥٥) موكاروفسكى، يان :
مقالة فى اللغة المعيارية واللغة الشعرية - ترجمة ألفت كمال الروبى - مجلة فصول - المجلد (٥) - ع (١) - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ١٩٨٤ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤

(١٥٦) ناصف، مصطفى :
الصورة الأدبية - دار الأندلس - ط٢ - بيروت - ١٩٨١
(١٥٧) نصر، عاطف جودة :
الخيال، مفهوماته ووظائفه - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤
(١٥٨) هاملتون، ر. :
الشعر والتأمل - ترجمة محمد مصطفى بدوى - مراجعة سهير القلماوى - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر - القاهرة - د.ت
(١٥٩) هاوزر، أرنولد :
فلسفة تاريخ الفن - ترجمة رمزى جرجس عبده - مراجعة زكى نجيب محمود - الهيئة العامة للكتب والأجهزة العلمية بوزارة التعليم العالى - القاهرة - د.ت
(١٦٠) هاوزر، أرنولد :
الفن والمجتمع عبر التاريخ - حـ١ - ترجمة فؤاد زكريا - مراجعة - أحمد خاكى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٦٨
(١٦١) هلال، محمد غنيمى :
الأدب المقارن - دار الثقافة ودار العودة - ط٥ - بيروت - د.ت
(١٦٢) هلال، محمد غنيمى :
النقد الأدبى الحديث - دار العودة - بيروت ١٩٨٦
(١٦٣) هويسمان، دنيس :
علم الجمال - ترجمة ظافر الحسن - منشورات عويدات - ط٤ - (بيروت - باريس) - ١٩٨٣
(١٦٤) هيجل، جورج فيلهلهم فردريك:
فكرة الجمال - ترجمة جورج طرابيشى - حـ٢ - دار الطليعة - ط١ - بيروت - ١٩٧٨
(١٦٥) هيجل، جورج فيلهلم فردريك :
الفن الرمزى - الكلاسيكى - الرومانسى - ترجمة جورج طرابيشى - دار الطليعة - ط٢ - بيروت - ١٩٨٦

(١٦٦) هيدجر، مارتن :
إنشاد المنادى – قراءة فى شعر هلدرلين وتراكل – ترجمة بسام الحجار – المركز الثقافى العربى – ط١ – بيروت – ١٩٩٤
(١٦٧) هيدجر، مارتن :
فى الفلسفة والشعر – ترجمة وتقديم عثمان أمين – الدار القومية للطبع والنشر – ط١ – القاهرة – ١٩٦٣
(١٦٨) ولسن، كولن :
الشعر والصوفية – ترجمة عمر الديراوى أبو حجلة – دار الآداب – ط١ – بيروت – أكتوبر ١٩٩٢

ثانيــا : المراجــع الأجنبية

(1) Arieti, Salivano :

Creativity, The Magic Synthesis, Basic book, Inc., publishers, New York, 1967

(2) Aristotle :

Aristotle's Theory of poetry and Fine arts, Dover publication, Inc., 4th ed. New York, 1981

(3) Caws, P. :

Sartre, Routeldge Kegan Paul, 1st published, Lond, 1979

(4) Crave, Meyrich N. :

Poets and Their Philosophies, philosophy, Vol. XXXVI No. 67, April 1951, Macmillan, London, 1951

(5) Ducasse, C. :

The Philosophy of Art, Dover publication, New York, 1966

(6) Eliot, T.S. :

The Complete Poems and Plays (1909 - 1950) - Harcourt, Brace world, Inc., New York, 1971

(7) Hospers, J. :

Problems of Aesthetics, in Enc. Of Ph., Free press, New York, 1972

(8) Hume, D. :

Atreatise of Human Nature, Penguin Books, London, 1979

(9) Kaplan, Edward K. :

Gaston Bachelard philosophy of Imagination, An Introduction, Philosophy and Phenomenological Research Journal, Vol. XXXIII No. 1er September, 1972, State University of N.Y. 1972

(10) Langer, S. K. :

Philosophy in a New Key Amontor book, 9th ed. N.Y. 1958

(11) Langer, Suzan K. :

Feeling and Form - Routledge, London, 1953

(12) Langer, Suzan :

philosophical Sketches, N.Y. 1962

(13) Lloyed, GER. :

Aristotle, The Growth, Structure of Thought, Cambridge university press, 4th published, 1980

(14) Manser, A.R. :

The Imagination, Enc. Of philosophy, Vol. 3., Macmillan Company, The Free press, N.Y. 1972

(15) Manser, AR. :

Sartre and (La Neat), Philosophy, Vol. XXXVII No. 137, April - July, Macmillan, London, 1961

(16) Mayo, Bernard :

Poetry, Language and Communication, philosophy, Vol. XVIX No.109, April, 1961, Macmillan, London, 1961

(17) Rosental, M. & Ydin, P. :

A Dictionary of philosophy, progress publishers, Moscow, 1967

(18) Warnock, Mary :

The philosophy of Sartre, Hutchinson library, 4th published, London, 1972

(19) Wimsatl, William K. :

Literary Criticism - A short History - Romantic Criticism, 3rd part Rotledeg, Kegan Paul, 1st ed. London, 1970



المحتويات